MUZYKA POLSKA

III

MIESIĘCZNIK

1938

Utwory sowieckich kompozytorów na orkiestrę symfoniczną:

KABALEWSKI D.
Op. 19. Symfonia Nr. 2

MIASKOWSKI N.
Symfonie Nr. 14 i 15

STAROKADOMSKI M.
Op. 14. Koncert

SZTEINBERG M.
Op. 24. Symfonia Nr. 4 (Turecka)

WASILENKO S.
Op. 75. Symfonia

WASILENKO S.
Op. 81. Symfonia arktyczna

Materiał orkiestrowy może być wypożyczony po przystępnych cenach.

KATALOGI NA ŻĄDANIE

ZAMÓWIENIA PROSIMY KIEROWAĆ DO KSIĘGARŃ FIRMY
GEBETHNER I WOLFF, WARSZAWA
KRAK. PRZEDMIEŚCIE 15 i SIENKIEWICZA 9

ORAZ

MIEŻDUNARODNAJA KNIGA Z. S. R. R.
Moskwa, Kuznieckij Most 18.

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W KOŃCU KWIETNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedynczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Marzec	Zeszyt III (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bronisław Rutkowski

I TAK DALEJ

Czyż nie warto się cieszyć? Przed paru tygodniami przeżyliśmy w Polsce dni wielkiego i powszechnego zainteresowania sprawami operowymi. Nareszcie w prasie codziennej, w każdym niemal numerze na widocznym miejscu umieszczano artykuły, reportaże i wzmianki o operze, nareszcie Teatr Wielki stał się tematem rozmów w domach prywatnych i na zebraniach; zainteresowało się operą nawet kilku posłów sejmowych, odbyły się zebrania i narady, poświęcone egzystencji teatru operowego, a udział w tych zebraniach wzięli nawet ministrowie i prezydent miasta st. Warszawy. Słowem — niespotykane u nas zainteresowanie operą, wielkie dni operowe!

Uspokójmy się! Nie o operę tu chodziło, nie o podniesienie jej z kompletnej ruiny artystycznej. Chodziło tu przede wszystkim i bodaj jedynie o zlikwidowanie strajku okupacyjnego, jaki ogłosili pracownicy opery tak zespołów artystycznych jak i technicznych. Był to ich krzyk rozpaczy: ratujcie nas, którym grozi widmo bezrobocia i ratujcie zdezorganizowany artystycznie i materialnie stołeczny teatr operowy!

Ten strajk jest niesłychanym skandalem kulturalnym — pisano i mówiono dookoła — co o nas powie zagranica?! Nie można wszak dopuścić do tego, aby stolica wielkiego państwa nie posiadała teatru operowego — jednogłośnie prawili wszyscy.

Ten skandal kulturalny datuje się u nas nie od dziś, tylko

dziwnie byliśmy dotąd na to nie czuli. Bo nie wiadomo co jest większym skandalem, czy strajk okupacyjny, mający bądź co bądź podłoże ekonomiczne (gdyby pracownicy opery mieli uregulowane swoje pobory — strajku nie byłoby), czy też zastraszający poziom przedstawień polskiej opery stołecznej? Skandal strajkowy trwał kilkanaście dni, a ten nie mniej bolesny i kompromitujący skandal artystyczny trwa już od kilku lat.

Już od kilku lat najwybitniejsi polscy muzycy głośno mówią o potrzebie ratowania u nas sztuki operowej. Sprawozdawcy muzyczni wszystkich niemal pism codziennych i periodyków, z rzadko spotykaną u nich jednomyślnością przedstawiali katastrofalny stan artystyczny Opery warszawskiej. W grudniu r. ub. odbyło się w Warszawie wielkie zgromadzenie publiczne, z udziałem przedstawicieli sztuki i nauki, na którym po wyczerpujących i wszechstronnie oświetlających sprawy operowe referatach powzięto szereg doniosłych uchwał. M. in. czytamy tam: *„Stan obecny teatrów operowych w Polsce, a zwłaszcza Opery warszawskiej uniemożliwia rozwój polskiej sztuki operowej, godzi w dobro muzyki polskiej, tamuje ekspansję wszystkich dziedzin twórczości operowej za granicą, szerząc lekceważenie naszej kultury muzycznej, upokarzając ambicje wielkiego narodu"*. Nic to wszystko jednak nie pomogło. Dotychczas nikt na to wszystko jakoś nie reagował, nikt nie liczył się ze zdrową opinią publiczną, nikt poważniej nie zainteresował się sprawami ginącej u nas sztuki operowej. I trzeba było aż strajku okupacyjnego, aby zwrócić uwagę t. zw. czynników miarodajnych na teatr, pretendujący do roli teatru reprezentacyjnego. Ale — jak już powiedziałem wyżej — zainteresowano się tym teatrem i teraz o tyle tylko, o ile to było potrzebne do zlikwidowania strajku. Wydaje się, iż chodziło tu najbardziej o możliwie prędkie wznowienie codziennych przedstawień. Niech teatr gra! Co i jak, to już mniejsza rzecz, drobnostka! Głównie, by przedstawienia operowe odbywały się, by nie pisano w dziennikach i nie mówiono w radiach zagranicznych, że Warszawa nie ma opery!

Strajk zlikwidowany. Dzięki zabiegom paru posłów sejmowych, którzy do pewnego stopnia zupełnie przygodnie tą sprawą się zajęli. Znaleziono odpowiednie sumy w budżecie państwowym i miejskim na doprowadzenie opery do końca sezonu. Pozo-

stały nie uregulowane zaległości. Prezydent st. m. Warszawy zwołał zgromadzenie obywatelskie, mające na celu stworzenie komitetu przyjaciół opery, zadaniem którego będzie zbieranie sum na pokrycie tych zaległości oraz odpowiednia propaganda obecnych przedstawień operowych, dla wzmożenia frekwencji publiczności, co ułatwi doprowadzenie sezonu do końca.

Gdy na zgromadzeniu tym zabrał głos m. in. prof. Rytel i w przemówieniu swoim zwrócił uwagę na całkowite pomijanie zasadniczej sprawy — poziomu artystycznego opery, dodając, iż w obecnym swoim stanie opera warszawska nie może być z czystym sumieniem przez muzyków propagowana i popierana i że wymagałaby ona podstawowych reform artystycznych, posypały się na to odpowiedzi i repliki bardzo charakterystyczne dla naszych stosunków. Jedni mówili: Na muzyce się nie znamy i nie potrafimy rozwiązywać zagadnień sztuki operowej. Od tego jesteście wy muzycy. I właściwie wy jesteście odpowiedzialni za obecny poziom opery stołecznej.

Nasuwały się pytania: w jakiż to sposób muzycy mogą decydować o sprawach operowych i innych muzycznych, może przy pół-czarnej? Czy kto kiedy u nas brał pod uwagę opinię muzyków, wypowiadaną nieraz o tejże stołecznej operze na łamach pism? Kto decyduje o wydzierżawieniu Teatru Wielkiego temu lub innemu dyrektorowi?...

Inni twierdzili: Prawda, poziom opery warszawskiej jest niski, nas „ludzi kulturalnych" ten teatr nie zadawala, mamy w stosunku do niego wiele zastrzeżeń, ale są jeszcze w stolicy tysiączne rzesze, dla których poziom przedstawień naszej opery będzie wystarczający.

Ile w takim rozumowaniu jest zakłamania kulturalnego, nie trzeba chyba dowodzić.

Z oświadczeń p. Prezydenta m. st. Warszawy dowiedzieliśmy się, iż Zarząd miejski wydaje rok rocznie na operę nie jakichś tam kilkaset tysięcy, a tylko 1.600.000 (łącznie z emeryturami operowymi), wyraźnie milion sześćset tysięcy! Olbrzymia suma, a Opery — nie ma! Czegóż to dowodzi i kto ponosi za to odpowiedzialność?

Ustalenie racjonalnego budżetu opery, wynalezienie odpowiednich sum na prowadzenie tego teatru niewątpliwie jest rzeczą ważną, ale wszak najważniejsza i zasadnicza w tym wszystkim

jest sprawa poziomu artystycznego tego teatru oraz umiejętna i dla naszej kultury narodowej pożyteczna gospodarka artystyczna. Dziwna rzecz, w rozwiązaniu u nas problemu operowego nie widać najmniejszej troski o te sprawy podstawowe, zasadnicze. Zapominamy co tu jest celem, a co tylko środkiem. Troszczymy się o budżety dla celów nam nieznanych, a przynajmniej nieustalonych. Wszak należy zdawać sobie sprawę z tego, iż uczciwy i muzycznie rzetelny kierownik artystyczny opery polskiej spotka się z trudnościami artystycznymi znacznie większymi, niż trudności ekonomiczne. Bo zagadnienie podniesienia poziomu opery stołecznej ściśle się wiąże z zagadnieniem znacznie szerszym: uporządkowania naszej kultury muzycznej w ogóle. Jest to łańcuch nierozerwalny. I niedomagania opery są tylko małym fragmentem naszych ogólnych niedomagań artystyczno-kulturalnych. Zabieramy się do leczenia małej cząstki, gdy cały organizm jest chory. Niedomagania te mogą być uleczone jedynie nowymi i radykalnymi środkami. Inaczej szkoda trudów, zabiegów i publicznych pieniędzy.

Dr. Stefania Łobaczewska.

ZAGADNIENIE STYLU W MUZYCE.

Zagadnienie stylu w muzyce jest w pierwszym rzędzie zagadnieniem metodycznym. Redukuje się bowiem w istocie do dwóch punktów:

1) Jakie momenty wchodzą *w ogóle* w rachubę jako kryteria stylistyczne w muzyce, czyli jakie czynniki dzieł muzycznych uznamy za rozstrzygające o ich stylu?

2) Jakie kryteria stylistyczne rozstrzygają w każdym *poszczególnym wypadku* o przyporządkowaniu danego dzieła pod te lub inne kategorie stylistyczne, czyli o ustaleniu stylu danego dzieła?

Pierwszy z tych punktów ma znaczenie zasadnicze, drugi ogranicza się tylko do wyciągnięcia konsekwencji praktycznych z założeń tam sformułowanych. W artykule niniejszym mam zamiar zająć się pierwszą częścią zagadnienia, t. zn. dać próbę ustalenia takich kryteriów stylistycznych w muzyce, które z jednej strony uwzględniłyby wszelkie specyficzne cechy i jakości dzieła muzycznego, z drugiej także i kompleks tych wszystkich czynników

pozamuzycznych, które w dziele muzycznym o tych cechach rozstrzygają.

Takie postawienie kwestii wywoła prawdopodobnie liczne sprzeciwy. Na ogół przyjęło się dziś założenie, według którego dzieło muzyczne jest pewną całością, rządzącą się prawami autonomicznymi. Wszystkie próby wyjaśnienia stylu muzycznego, przedsięwzięte w ostatnich latach 50, wszystkie nawet pozytywne zdobycze estetyki współczesnej w tym kierunku, wywodzą się z tego właśnie źródła. Dość przypomnieć czcigodnego patrona współczesnej estetyki muzycznej, Hanslicka, który założenia te sformułował pierwszy jeszcze około r. 1850 [1]), Mersmanna [2]), którego wywody są właściwie tylko rozwinięciem tez Hanslicka, oraz podstawowe dla tej dziedziny prace Kurtha [3]). Wprawdzie Mersmann staje przy tym na stanowisku fenomenologa, zaś Kurth patrzy na dzieło muzyczne poprzez pryzmat psychologii słuchacza, w obu jednak wypadkach *specyficzność* sztuki muzycznej stanowi punkt wyjścia tych badań: tam specyficzność materiału, form i środków, którymi posługuje się kompozytor, tu specyficzność wrażeń i wyobrażeń dźwiękowych (po części i stanów uczuciowych, z nimi związanych), z którymi spotyka się słuchacz w przeżyciu muzycznym. Wynikająca stąd metoda badań nie jest — a przynajmniej nie we wszystkich wypadkach jest wystarczającą, jeżeli idzie o ustalenie kryteriów stylistycznych [4]). W większości nawet wypadków, z którymi mamy do czynienia w praktyce, same formy i środki, sam rodzaj materiału i sposób jego opracowania nie tłumaczą jeszcze wszystkiego. Rodzaj materiału może być bowiem w zasadzie ten sam, te same mogą być formy i środki, znajdujące zastosowanie w poszczególnych dziełach muzycznych, a styl ich może być jednak różny dzięki temu, że środki te służą za każdym razem innym celom, są wyrazem innych treści uczuciowych [5]). Tak

---

[1]) W dziele pt. „Vom Musikalisch-Schönen". Wien 1854 (polskie tłum. St. Niewiadomskiego).

[2]) Hans *Mersmann* „Angewandte Musikästhetik". Berlin 1926.

[3]) Przede wszystkim „Musikpsychologie" (Berlin 1931) i „Romantische Harmonik" II. Auflage. (Berlin 1923).

[4]) Takie kryteria przyjmują w zasadzie *Adler* („Der Stil in der Musik"), *Mersmann* i *Bücken* („Geist und Form im musikalischen Kunstwerk" w „Handbuch de Musikwissenschaft").

[5]) Np. styl polifonii niderlandzkiej XV. i XVI. w. styl polifonii bachowskiej i współczesnej polifonii atonalnej zawierają niewątpliwie pewne wspól-

postawione zagadnienie stylu w muzyce wywodzi się z ujęcia dzieła muzycznego jako pewnej struktury całościowej, w obrębie której poszczególne elementy tej całości, jak rytm, melodia, harmonia, dynamika, barwa dźwięku, stanowią równocześnie jej czynniki formalne i treściowe [6]. Pierwsza część tego twierdzenia nie potrzebuje chyba bliższego wyjaśnienia. Dotychczasowa estetyka muzyczna nauczyła nas już, jak rozumieć poszczególne elementy dzieła muzycznego jako czynniki jego formy. Rzadziej natomiast bierzemy pod uwagę fakt, że te poszczególne elementy, oraz formy ich wzajemnego współdziałania w dziele muzycznym, są zawsze wyrazem pewnych stanów uczuciowych, o których rozstrzyga bezpośrednio dyspozycja twórcy, a pośrednio i dyspozycja całego środowiska, do którego ten twórca przynależy.

Zwolennicy autonomicznej estetyki muzycznej przeciwstawią temu twierdzeniu argument, że nawet gdybyśmy przyjęli w zasadzie uczuciowy podkład dzieła muzycznego, uczucia te są jednak tak ogólne i tak nieokreślone pod względem swego przedmiotu, że wysiłek odnalezienia ich związku z innymi, bardziej konkretnymi sprawami życia, który wiąże się z taką interpretacją, będzie zawsze czymś sztucznym. A jednak zdaje się, że autonomiczna estetyka muzyczna, która przyczyniła się do odkrycia tak wielu najbardziej istotnych cech piękna specyficznie muzycznego i jego przeżycia, posunęła się zbyt daleko w podkreśleniu tych cech, względnie — ściślej mówiąc — w tym, że specyficzność tę utożsamiła z wyłączeniem z muzyki wszystkiego, co nie jest dźwiękiem, konstruowaniem form dźwiękowych i myśleniem za pośrednictwem dźwięków. Uczuciowy podkład tak rozumianego dzieła muzycznego redukuje się u nich co najwyżej do jakichś ogólnych napięć energetycznych, które poza tym dziełem i jego przeżycim nie mają żadnego zaczepienia w świecie konkretów [7]. Ale przecież żadna sztuka, żadna forma wypowiedzi ludzkiej nie jest zawieszona w próżni, każda wiąże się z całością życia. Formy tych związków bywają niekiedy (w literaturze i w malarstwie bardzo często) bezpośrednio wyczuwalne i dają się stwierdzić analizą.

---

ne znamiona faktury i formy, ale w każdym z tych wypadków jest ten styl inny dzięki temu, że faktura i forma służą jako wyraz innych każdorazowo treści wewnętrznych.

[6]) Problem ten omawiam bliżej w książce pt. „Ogólny Zarys Estetyki Muzycznej" w rozdziale III. pt. „Wyraz i Forma w Muzyce" (Lwów 1937).

[7]) Tak właśnie formułują te sprawy Kurth i Mersmann.

Innym razem nie są tak oczywiste. Najmniej oczywiste i bezpośrednio sprawdzalne bywają w muzyce. Nie jest to jednak równoznaczne z tym, jakoby tam w ogóle nie istniały. Nie istnieją przecież uczucia, nie posiadające przedmiotu, do którego były by skierowane. Jeżeli więc przyjmujemy w zasadzie uczuciowy podkład muzyki, musimy tym samym przyjąć, że uczucia, wyrażane w muzyce, posiadają także jakiś swój przedmiot, a przedmiot ten musi mieć gdzieś swoje miejsce w życiu zewnętrznym, nas otaczającym. Tylko, że w muzyce wszystkie te uczucia, wyrażane w innych sztukach za pośrednictwem obrazów, bezpośrednio zaczerpniętych z życia, zostają przetransponowane na jakiś inny, jej specyficzny plan dźwięku, w obrębie którego przedmiot, do tego uczucia przynależny, stracił już swą ważność, a pozostało tylko uczucie samo, przez przedmiot ten do życia powołane. I tylko to uczucie, forma jego przebiegu w czasie, jego dynamika, jego konflikty z innymi uczuciami, tak samo uniezależnionymi od swych przedmiotów, wchodzą dla muzyki w rachubę.

Wynikają z tego dla nauki o stylach w muzyce dwie, bardzo ważne przesłanki:

a) uczucia, wyrażane w muzyce, muszą mieć charakter nie indywidualny, ale ogólny, wszystkim ludziom zrozumiały, aby mogły być dostępne w formie, przetransponowanej na język dźwiękowy,

b) ponieważ jednak przedmioty, rodzące te uczucia, zmieniają się zależnie od epoki, środowiska geograficznego itp., przeto i uczucia, stanowiące o podkładzie dzieł muzycznych, a zahaczone gdzieś, choćby pośrednio, o te przedmioty, zmieniają się również. Innymi słowy uczucia te są zasadniczo zawsze ogólne i dla wszystkich zrozumiałe w obrębie pewnej epoki czy pewnego środowiska, ale równocześnie i specyficzne dla tej epoki czy tego środowiska. Są zawsze wyrazem pewnej zbiorowości, ale zbiorowości w jakiś sposób wyodrębnionej w stosunku do innych grup ludzkich i przeżywającej jakieś swoiste, odrębne w stosunku do nich formy życia. I ta właśnie ich specyficzność przejawia się w dziełach poszczególnych kompozytorów, otrzymuje pewne konkretne kształty dźwiękowe dzięki wynikającym z niej organicznie sposobom doboru i traktowania materiału i dzięki związanym z nią strukturom formalnym i wspólnie z nimi tworzy dopiero podstawy dla określenia stylu poszczególnych dzieł muzycznych. Twierdzenia tego

nie należy oczywiście uogólniać ani w tym sensie, jakoby czynniki pozamuzyczne, na tej drodze znajdujące swój wyraz w muzyce, tłumaczyć mogły jej styl bez reszty, bez wspomagania się analizą formalną, ani też jakoby odgrywać miały decydującą rolę dla wszystkich stylów muzycznych. Wprost przeciwnie. Analiza formalna pozostanie tu zawsze momentem pierwotnym. Wtórnie dopiero można i należy pytać o to, czy i jakie czynniki pozamuzyczne i w jaki sposób przejawiają się poprzez elementy formy muzycznej i o ile one mogą nam się stać pomocne dla określenia i zrozumienia stylu danej muzyki. Niestety brak miejsca nie pozwala mi tu przeprowadzić tę analizę w odniesieniu do wszystkich stylów muzycznych i sprecyzować w związku z tym najważniejsze kryteria stylistyczne w muzyce w ogóle. Ograniczę się więc tylko do niektórych stylów, tych mianowicie, gdzie rola czynników pozamuzycznych będzie specjalnie ważną i omówię je jako przykłady dla uzasadnienia mojego twierdzenia. Będą to style t. zw. historyczne i style, charakteryzujące pewne określone środowiska geograficzne.

Jako klasyczny przykład stylu *historycznego*, uzależnionego w swych cechach najbardziej typowych od czynników pozamuzycznych, przytoczyć można styl *polifonii niderlandzkiej XV. i XVI. w.* Styl ten byłby niezrozumiały w najbardziej znamiennych swych cechach formalnych i w najgłębszej swej istocie, o ile nie wzięło by się pod uwagę ówczesnych form życia społecznego, których on jest wyrazem. Rozwój polifonii religijnej, jako sztuki o bardzo specjalnym przeznaczeniu i zamkniętej konstrukcji, uzależniony jest ściśle od Kościoła i związanych z nim instytucji. Kościół reprezentował wówczas główny ośrodek życia intelektualnego. Było więc rzeczą zrozumiałą, do pewnego stopnia nawet naturalną, że ilościowo i jakościowo najpoważniejszy odłam muzyki artystycznej tego okresu rozwinął się właśnie jako muzyka kościelna. Kościół nie tylko gromadził wkoło siebie ludzi intelektu, ale — rzecz bardzo ważna — rozporządzał też odpowiednimi środkami materialnymi dla poparcia ich wysiłków twórczych. Już sam fakt posiadania tych środków wpłynął decydująco na ukształtowanie się twórczości muzycznej, pozostającej pod auspicjami Kościoła: instytucja śpiewaków kościelnych, istniejąca przy wszystkich większych gminach, pozwoliła począwszy od IX. w. przemieniać muzykę kościelną jednogłosową na

wielogłosową, przejść od repertuaru pieśni ściśle liturgicznych, śpiewanych z pamięci i obracających się w obrębie konwencjonalnych schematów melodii, do faktury polifonicznej, coraz bardziej skomplikowanej, utrwalonej w piśmie nutowym i dopuszczającej w coraz większej mierze udział osobistej inwencji kompozytora. Nawet czynniki tak zewnętrzne, jak architektura świątyń chrześcijańskich, wpłynęły w pewnych wypadkach decydująco na formę muzyki kościelnej (faktura polichoryczna Szkoły weneckiej: Willaerta i Gabrielich miała swe źródło w budowie kościoła św. Marka). Ta faktura, najbardziej sztuczna i skomplikowana, jaką zna historia, jest równocześnie obrazem zamkniętej organizacji, jaką przedstawiał Kościół w średniowieczu (i w okresie, następującym bezpośrednio potem) jako potęga, przeciwstawiająca się ówczesnej władzy świeckiej i stale współzawodnicząca z nią o panowanie nad światem. Sztuka kościelna i muzyka, podobnie jak architektura, obrządki i liturgia były jednym ze środków, którymi Kościół walczył o wpływy, za pośrednictwem których celowo dążył do odseparowania się od reszty społeczeństwa i wzmocnienia swego autorytetu. Było w tym jeszcze coś z działania starożytnej magii: im bardziej niezrozumiałe środki, im bardziej hermetyczna konstrukcja, niedostępna dla ludzi, nie wtajemniczonych w tajniki kontrapunktu — tym silniejsze miało być działanie tej muzyki jako wyraz potęgi Kościoła. Dowodem tego jest choćby okoliczność, że ówczesna muzyka kościelna czerpie swój materiał ze wszelkich możliwych źródeł, jakie tylko są jej dostępne w danej chwili: podobnie jak od innych kultów, współistniejących w Rzymie w okresie wczesnego średniowiecza, wziął Kościół pewne zewnętrzne momenty liturgii, jak przejął do chorału gregoriańskiego elementy judaizmu z Psalmów, pierwiastki hymniczne z muzyki greckiej i elementy muzyki ludowej w poszczególnych środowiskach geograficznych — tak samo w okresie rozkwitu muzyki wielogłosowej wchłania w siebie wszystkie możliwe obce elementy jako cantus firmi. Przebija się w tym dążenie do zawładnięcia wszystkim, co w danej dziedzinie tworzy współczesność, do wykorzystania nawet tradycji dla własnych celów. Tym jedynie tłumaczy się tak dziwaczne zjawisko, jak fakt użycia ludowych piosenek jako cantus firmi w muzyce kościelnej i twory dla tego stylu tak specyficzne, jak missa parodia lub wielojęzyczny motet.

Środki i formy charakterystyczne dla tego stylu są więc wtórne w stosunku do czynników ogólnych, które je warunkują: najistotniejsze elementy stylistyczne wywodzą się tu bezpośrednio z momentów zewnętrznych, z pewnych form życia społecznego, i bez ich udziału nie mają swojej właściwej wymowy. Najbardziej przekonywującym argumentem w tym kierunku będzie porównanie dzieł, zrodzonych bezpośrednio w atmosferze czynników zewnętrznych, właściwych danej epoce, z jakąkolwiek, choćby najbardziej udaną, stylizacją tej epoki (np. dzieła stylu palestrinowskiego „z pierwszej ręki" i stylizacja w ich duchu, stanowiąca ideał kompozytorów XIX. wieku, wywodzących się od Lesueura). Stylizacja działać będzie na dłuższą metę zawsze sztucznie, właśnie dlatego, że wyczuwa się w niej brak najbardziej istotnych dla danego stylu czynników wyrazowych, mających swą podstawę w ogólnej dyspozycji epoki, ewentualnie nawet i w zewnętrznych formach życia. Stylizacja bierze bowiem za punkt wyjścia czysto formalne tylko i techniczne czynniki danego stylu; ich podkład wewnętrzny jako zbiorowa dyspozycja epoki nie dochodzi w niej zazwyczaj do głosu.

Inny typ zależności od czynników pozamuzycznych znajdujemy w obrębie późniejszych stylów historycznych, takich, jak klasycyzm, romantyzm i impresjonizm, które, mimo, że nazwy ich zostały ustalone za pośrednictwem pewnych kategorii estetycznych, pierwotnie wywodzą się jednak zawsze z kryteriów historycznych. W miarę zmian form życia i w miarę rozwoju form i środków czysto muzycznych, styl takich epok przestaje kształtować się w bezpośredniej zależności od zewnętrznych form życia; poddaje się raczej wpływom tych dziedzin duchowych, które z natury rzeczy same zachowały z tymi formami życia kontakt bardziej bezpośredni, jak literatura, filozofia, różne tereny nauki i t. p. i które teraz formy te poprzez siebie wyrażają. Muzyka tych okresów odzwierciedla w sobie światopogląd epoki, charakterystyczne dla niej rodzaje zainteresowań i dyspozycji uczuciowych, innymi słowy znamiona psychiki zbiorowej, dla epoki tej charakterystyczne. I tak styl t. zw. klasyczny muzyki Haydna, Mozarta i wczesnego Beethovena da się sprowadzić do dwóch znamion najbardziej istotnych, z których pierwsze leży w zakresie techniki i formy, drugie w zakresie samych treści wyrazowych, oba zaś warunkują się wzajemnie. W zakresie techniki kompozytorskiej

będzie to: a) wykształcenie formy sonatowej jako czołowej formy homofonicznej z jej przeciwstawieniem dwóch tematów kontrastujących, i b) cyklu sonatowego z jego zasadą kontrastowania poszczególnymi częściami cyklu. Kontrasty te, zaznaczone za pośrednictwem całego szeregu czynników (najważniejszy z nich czynnik harmoniczny!), są wyrazem nakładających się na siebie napięć psychicznych. Ta wzajemna gra kontrastów odbywa się jednak w ramach struktury formalnej, ściśle symetrycznej (symetria fraz, okresów i większych całości). Ostatecznym wyrazem tej symetrii jest forma sonatowa jako całość ze swym specyficznym stosunkiem poszczególnych części, odpowiadającym zasadzie „złotego podziału": w obrębie całości trzyczęściowej (ekspozycja, przetworzenie, repryza) rozmiary ekspozycji pozostają w takim stosunku do przetworzenia wraz z repryzą, w jakim pozostają te dwie ostatnie części do całości. Przy czym ważne jest, że ekspozycja z jednej strony, a przetworzenie wraz z repryzą z drugiej, formalnie dadzą się istotnie przeciwstawić sobie mimo zewnętrznej trzyczęściowości formy sonatowej: ekspozycja reprezentuje materiał tematyczny i motywiczny formy sonatowej, przetworzenie i repryza powtarza tylko ten materiał dyspozycji w różnych odmianach. W tej symetryczności wyraża się właśnie „klasyczność" formy sonatowej, a klasyczność ta przeciwstawia się naładowanej dynamiką treści wyrazowej, która nosi już w sobie zarodki przyszłego rozbicia tej formy u romantyków. W tej dwoistości, w zmaganiu się schematu symetrycznego, klasycznego z dynamiką wyrazu, tak samo, jak i w formach przejawienia się tego stanu rzeczy poprzez technikę szczegółowego opracowania formy sonatowej, objawiają się dopiero najbardziej charakterystyczne cechy stylu klasycznego w muzyce jako odbicie ogólnego światopoglądu epoki. Znalazł on swój wyraz w literaturze jako walka klasyków z romantykami, a pośrednich jego źródeł szukać należy niewątpliwie w cechach zbiorowej psychiki tego okresu, naładowanej dynamizmem w okresie przed rewolucją francuską i dążącą do nowego układu sił społecznych. Najsilniejszy wyraz znalazły te tendencje w dziełach Beethovena z środkowego okresu jego twórczości, w jego kompozycjach ostatnich dynamizm treści rozsadza już schematy klasyczne.

Jeszcze inaczej przedstawia się z tej perspektywy zagadnie-

nie stylu w muzyce w dobie *romantyzmu*. Najbardziej charakterystyczną cechą stylu romantycznego jest indywidualizm treści muzycznej, który dąży do zdobycia jak najdalej posuniętej indywidualizacji środków i techniki. Dzięki temu powstaje w romantyzmie po raz pierwszy w historii muzyki zagadnienie stylu indywidualnego, które aż do ostatniego Beethovena nie istniało właściwie. Indywidualizm treści przejawia się tu przede wszystkim w tym, że twórcy romantyczni wkładają w muzykę uczucia nie ogólne, ale — o ile możności — subiektywne. Dlatego nie wystarcza im muzyka t. zw. absolutna, która z natury rzeczy zdolna jest wyrazić tylko uczucia, oderwane od swych przedmiotów. Sięgają po formy połączenia dźwięku z innymi sztukami, ze słowem i ze sceną, bo uczucia, które wyrażają za pośrednictwem swej muzyki, muszą być teraz nazwane po imieniu i subtelnie zróżnicowane, ukazane we wszystkich szczegółach od strony swych związków z całością życia. Z tym łączy się odmienny niż u klasyków sposób traktowania formy: punkt ciężkości tak w treści, jak i w konstrukcji utworu zostaje w wielu wypadkach przesunięty na tekst, zaś tam, gdzie nie ma tekstu, kojarzenia poza muzyczne, zasugerowane programem, pozwalają często na usunięcie momentu konstrukcji na dalszy plan i na coraz nowe odchylenia od ustalonych schematów dźwiękowych. Stąd styl romantyczny w muzyce (w historycznym znaczeniu tego wyrazu) jako styl epoki da się w całości zrozumieć dopiero poprzez indywidualne style poszczególnych kompozytorów. W nich przejawia się najdobitniej wpływ światopoglądu epoki w całym szeregu momentów, których tu szczegółowo omawiać nie mogę. Dość jednak wspomnieć takie hasła doby romantycznej, jak zwrot do ludowości, do tematyki baśniowej i fantastycznej, do przyrody i t. p., bez których niepodobna byłoby zrozumieć styl poszczególnych kompozytorów romantycznych (Chopin, Mendelssohn, Weber) tak w wyrazie, jak i w formie i technice.

Styl *impresjonistów* francuskich — to jeszcze inna forma współzależności wyrazu i formy w muzyce od światopoglądu epoki. Współzależność ta staje się tu na pozór luźniejsza, niż kiedykolwiek. Był to czas największej izolacji muzyki od życia, muzyki, nastawionej w całości na pewne specyficzne założenia techniczne i pewne, zmienione w stosunku do tradycji,

formy percepcji, tak że można ją w pewnym sensie nazwać sztuką elity. A jednak i ta sztuka nie stała tak poza resztą życia współczesnego, jak się to wydaje. Rozpoznajemy w muzyce impresjonistycznej najwyraźniej dążenia, panujące w innych dziedzinach artystycznych, przede wszystkim w literaturze i w malarstwie tego okresu. W malarstwie, na terenie którego zrodził się typowy dla impresjonizmu typ techniki artystycznej i z którego wywodzi swą nazwę, była technika impresjonistyczna niczym innym, jak jedną z form naturalizmu (przedstawienie świata zewnętrznego tak, jak się go w danej chwili widzi), ma więc swe źródła we współczesnym kierunku naturalistycznym w literaturze, reprezentowanym we Francji przede wszystkim przez Zolę. Ten zaś wiąże się ze swej strony niewątpliwie z ogólnym w tej epoce przywiązaniem do naukowego, przyrodniczego poglądu na świat, który narzucił się środowiskom zachodnio - europejskim wraz z rozpoczęciem się ery wielkich odkryć przyrodniczych (Darwina toria o pochodzeniu gatunków, dzieła Haeckla itp.). Wprawdzie założenia te, dające się łatwo wykryć na terenie literatury, w muzyce nie są bezpośrednio sprawdzalne (bo między założenia te a twórczość muzyczną zbyt wiele weszło już ogniw pośrednich), nie mniej jednak leżą one gdzieś ukryte u podstaw impresjonizmu muzycznego, jakkolwiek w formie odpowiednio przetworzonej dla celów sztuki, dokonanej już uprzednio na terenie malarstwa. Impresjonizm muzyczny jest bowiem transpozycją haseł, istotnych dla malarstwa impresjonistycznego, na materiał dźwięku. Jego uczuciowa dominanta w muzyce da się określić jako zaprzeczenie wszelkiego dynamizmu: podając poszczególne wrażenia dźwiękowe, nie kombinuje ich kompozytor w większe struktury całościowe, nie dopuszcza słuchacza do myślenia w dźwiękach, tak, jak to się działo dawniej, ani do przeżywania uczuć poprzez pewną ich linię rozwojową, ale sugeruje mu celowo postawę, którą można nazwać animalistyczną, bo ograniczającą się wyłącznie do biernego przyjmowania wrażeń dźwiękowych, często związanych z pewnymi wyobrażeniami wzrokowymi poprzez tytuł utworu. Wymienimy tu znowu tylko po krótce środki i formy techniki, które służą dla tych celów i które są dla stylu impresjonistycznego tak samo typowe, jak wewnętrzna postawa tej muzyki: zarzucenie funkcyjnej i centralistycznej harmoniki dur-moll,

ewentualnie zastąpienie dawnego typu akordów o pewnej ustalonej wartości konstrukcyjnej akordami zdekompletowanymi (puste kwity), neutralnymi pod względem wyrazu, technika powtarzania sekwencyjnego pewnych charakterystycznych współbrzmień w miejsce dawnego ich układu funkcyjnego, przyjęcie w melodii skali całotonowej lub dwunastotonowej, niwelującej napięcia nuty prowadzącej i związana z tym budowa współbrzmień, obcych harmonice dur-moll itd.[8]).

Przykładów takich możnaby zacytować o wiele więcej. Przypuszczam, że już te wystarczą, by udowodnić twierdzenie o bezpośredniej lub pośredniej roli czynników pozamuzycznych dla tworzenia się i zrozumienia stylów historycznych w muzyce. Nie mniejszą jest rola tych czynników w określeniu stylów muzycznych, charakteryzujących pewne określone *środowiska geograficzne,* zwłaszcza stylów t. zw. *narodowych.* Zagadnieniem tym zajęłam się bliżej na innym miejscu[9]), tu ograniczę się więc do streszczenia go w najogólniejszych punktach. Styl pewnego środowiska geograficznego nie wyczerpuje się — zgodnie z postawionym przez nas na wstępie twierdzeniem — do samego faktu użycia pewnego określonego materiału dźwiękowego (systemy tonalne i skale, dla tych środowisk charakterystyczne) i form jego opracowania, z materiałem tym związanych. On wyraża się przede wszystkim w pewnej, dla danego środowiska typowej (bez względu na epokę) postawie wobec tego materiału i wobec form jemu właściwych, pojętych jako środek wyrazu wewnętrznego. Postawę tę określa ze swej strony psychika tego środowiska, oraz formy życia, tam przyjęte. Z wielu przykładów, niezmiernie charakterystycznych (opera jako forma nastawiona na działanie przede wszystkim zewnętrznymi środkami wyrazu, charakterystyczna dla Italii, przywiązanie do muzyki absolutnej i do techniki polifonicznej, specyficzne dla umysłowości i dla środowisk germańskich itp. (omówię tu tylko po krótce jeden, mianowicie muzykę *francuską,* rozumianą jako całość produkcji danego środowiska). W odniesieniu do tej ostatniej rzuca się

---

[8]) Szczegółową analizę tych środków znajdzie czytelnik w mojej pracy pt. „Harmonika Debussy'ego (Warszawa, Kwartalnik Muz. 1927).

[9]) Por. artykuł w „Pionie" pt. „Czy istnieje styl narodowy w muzyce?" (1937) i pracę pt. „U źródeł współczesnej muzyki polskiej" w „Życiu Sztuki" (t. III, 1938), gdzie problem ten zbadany został w stosunku do muzyki polskiej.

w oczy fakt, że poprzez wszystkie okresy zmian stylistycznych, dokonujących się w związku ze zmianami na terenie twórczości ogólnoeuropejskiej, zachowuje ona zawsze pewne, znamienne dla siebie formy wyrazu i pewne, równie charakterystyczne chwyty w stosunku do materiału dźwiękowego. Idzie tu o stałe oparcie się o wizję wzrokową, plastyczną, czy to w związku ze sceną i tańcem (opery-balety Lully'ego, opera francuska XIX. wieku, balety XX. wieku), czy choćby tylko w związku z programem (programowa muzyka Jannequin'a w XVI. wieku, suity klawesynowe XVII. wieku i utwory instrumentalne Rameau, symfonia programowa Berlioza i twórczość Debussy'ego). Widzimy, że pewna określana dyspozycja psychiczna jest tu stale w grze, ilekroć muzyka francuska ma na terenie europejskim jakąś ważniejszą misję do spełnienia. Ostateczne podstawy tej dyspozycji nie są nam na razie znane, nie ulega jednak wątpliwości, że należy ich szukać poza specyficznym terenem dźwięku, że na terenie dźwięku są objawem wtórnym w stosunku do przyczyn ogólniejszej natury. Wiążą się one bezpośrednio ze specjalną dla środowiska francuskiego predyspozycją do twórczości plastycznej, w pierwszym rzędzie malarskiej, która dała o sobie znać w historii szeregiem wielkich Szkół i kierunków, nie mających sobie równych pod względem bogactwa w całej Europie. Pośrednio zawarunkowane są wraz z tą dyspozycją czynnikami klimatycznymi, topograficznymi i zewnętrznymi formami życia, charakterystycznymi dla tego środowiska, a zbadanie wzajemnej współzależności czynników materialnych i psychicznych na tym terenie, jak w ogóle bliższe zbadanie form ich współdziałania w procesie kształtowania się stylów muzycznych poszczególnych środowisk, będzie w przyszłości jednym z najbardziej istotnych zadań w nauce o stylach.

Dr Konstanty Régamey

HASŁA A ŻYWA TWÓRCZOŚĆ W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

Pęd do nowości w dziejach sztuki jest rzeczą naturalną i nieuniknioną. Przeciwnicy nowych kierunków w sztuce mają rację, gdy zarzucają snobom entuzjazmowanie się wszystkim co nowe, bo sama nowość nie jest jeszcze dostatecznym kryterium warto-

ści. Z drugiej jednak strony sami popełniają większy błąd potępiając w czambuł wszystko co nowe, bo nowość chociaż jest czynnikiem nie wystarczającym by stanowić o wartości, jest jednak czynnikiem koniecznym. Konsekwentny konserwatysta muzyczny, a więc człowiek, który bez wyraźnych powodów uznał, że jedynymi cennymi i „prawdziwymi" formami wypowiedzi muzycznej są formy obowiązujące w Europie pomiędzy XVI a XIX wiekiem, powinien w ogóle zwalczać komponowanie w naszych czasach, albowiem wszelka próba wyjścia poza te tradycyjne ramki będzie dla niego herezją, natomiast trudno będzie nazwać twórczością komponowanie ograniczone tymi ramkami. Tu już nie można tworzyć, można najwyżej w więcej lub mniej udatny sposób powtarzać rzeczy już powiedziane. Powie wprawdzie ktoś, że rachunek matematyczny może wykazać jak niezliczona ilość kombinacyj dźwiękowych, całkowicie mieszczących się w tych ramkach, jeszcze nie została wykorzystana, ale nie trzeba chyba dowodzić, że kompleksy muzyczne, aby je można było uważać za naprawdę odmienne, muszą się różnić w sposób bardziej istotny, nie jedynie przestawieniem kilku nut. A takich istotnie różnych możliwości znajdziemy w ramach muzyki tradycyjnej wcale nie za dużo, tyle ile mogło starczyć na 300 lat tradycyjnej (zresztą bynajmniej nie tak jednolitej, jak nam się teraz wydaje) muzyki. Dalej już z tego materiału nie da się stworzyć nic własnego. Człowiek więc nie rozumiejący muzyki poza tradycją XVII — XIX wieku powinien ograniczyć się jedynie do słuchania największych mistrzów owej epoki, nie powinien uznawać twórczości współczesnych mu epigonów, którzy i tak tym mistrzom nie dorównają. Natomiast człowiek twórczy wykroczy po prostu poza ramy tradycji, przeważnie zresztą nieświadomie. Proces nie będzie polegał na celowym przełamaniu reguł starych w celu znalezienia czegoś nowego, lecz kompozytor ów, jeśli naprawdę jest twórczy i ma coś własnego do powiedzenia, przez to samo, niejako automatycznie, dzięki samej nowości swojej muzyki znajdzie się poza granicami tradycyjnego szablonu.

Ale nowości w muzyce, podobnie jak zresztą i w innych dziedzinach artystycznych, szukają nie tylko ci, dla których jest to naturalnym wynikiem świeżości i oryginalności ich talentu. Nowości szukają również ludzie, którzy na tej drodze usiłują wy-

bić się i zdobyć rozgłos, którzy, nie mając dostatecznego zasobu inwencji, starają się osiągnąć oryginalność przez posługiwanie się nowymi i dotąd nieużywanymi środkami. Na ogół im się to na jakiś czas udaje, dokąd te środki są naprawdę nowe i dokąd snobi ich nie rozumieją i wolą na wszelki wypadek chwalić. Tego rodzaju licytowanie się w nowościach doprowadziło jednak w szybkim czasie do wyczerpania tych czysto zewnętrznych pomysłów, wytworzyło stan, w którym nie tylko trudno jest wymyślić coś nowego, ale nawet jeśli się coś nowego wymyśliło trudno zwrócić na to uwagę słuchaczy, zupełnie oszołomionych nawałem nowych wynalazków. Stan ten, którego maksymalne nasilenie jak się zdaje już minęło, wywołał dwie zasadnicze reakcje: u muzyków twórczych, mających coś własnego do powiedzenia, spowodował odwrócenie się od eksperymentatorstwa i poszukiwań formalnych i dążność do szukania prawdziwej, istotnej nowości głębiej, pod pokrywką zewnętrznych środków, natomiast muzykom, zamiast twórczego talentu obdarzonym raczej wybujałą ambicją wybicia się, kazał szukać innych dróg autoreklamy. Skoro sama ich twórczość nawet najdziwaczniejsza nie zwracała dostatecznej uwagi, należało zacząć mówić o niej, podkreślać jej odrębność, nalepić na nią etykietkę. Stąd powstanie „izmów", szkół i haseł, które wprawdzie zawsze istniały, ale niezwykle się namnożyły dopiero w naszych czasach.

Nie mam oczywiście zamiaru wyprowadzać wszelkie hasła teoretyczne nowej sztuki jedynie z dążności do autoreklamy, niektóre z nich powstały jako próba systematyzacji pewnego typu twórczości powstałego na drodze intuicyjnej, inne (rzadziej) tworzyły wyraz reakcji przeciw obiegowym modom i rzeczywiście pod pewnymi względami poprzedzały żywą twórczość (np. impresjonizm Debussyego). Jest jednak rzeczą uderzającą, że w większości wypadków najszerzej rozbudowane hasła teoretyczne towarzyszą bardzo nie twórczej sztuce i odwrotnie, sztuka twórcza nie tylko się bez tych teoryj obywa, lecz w ogóle nie da się wtłoczyć w ramki żadnego „izmu". Wystarczy wskazać na takie np. postacie jak Strawiński lub Hindemith *).

---

*) Wprawdzie i jeden i drugi a zwłaszcza Strawiński bardzo lubią wyjaśniać swoje dzieła i żonglować hasłami, ale tezy są naogół zmienne. Strawiński ma wielu naśladowców, ale każdy byłby w kłopocie, gdyby miał dokładnie powiedzieć „na czym polega szkoła Strawińskiego".

Oczywiście pewne „izmy", zwłaszcza te najprostsze jak „atonalizm", „linearyzm", „motoryzm" etc., są bardzo potrzebnymi pojęciami, nie tyle jako klatki dla zaszufladkowania żywych twórców, ile jako skróty myślowe, ułatwiające charakterystykę danej twórczości i jej opis. Stają się jednak szkodliwe, gdy zamiast opisu służą do uzasadnienia i usankcjonowania danej twórczości, zwłaszcza gdy mają na celu rehabilitację sztuki nie mówiącej sama przez się. Jest to zresztą rzeczą znaną. Opisać historię jakiejkolwiek dziedziny sztuki możemy tylko jako historię haseł lub idei, a naprawdę jest to historia wielkich twórców i ich dzieł. Nie potrafimy jednak o nich mówić bez aparatu pomocniczego, jakim są „izmy". Jeśli chodzi o historię najbardziej bezprzedmiotowej sztuki jaką jest muzyka, mówienie o niej z konieczności musi polegać na opowiadaniu o pewnych poza muzycznych elementach, które dopiero przez asocjacje miały nam wyjaśniać fakty czysto muzyczne, nie dające się bezpośrednio wyrazić pojęciowo. W dobie romantycznej takimi środkami pomocniczymi były obrazy, krytyk opisywał co widzi słuchając muzyki. Obecnie jesteśmy dumni, że „szmery strumyków", „budzenia się wiosny" lub „życia bohaterów" zastąpiliśmy słowami bitonalizm, arytmia, konstrukcjonizm, dynamizm, motoryzm itd. Niewątpliwie zyskała na tym precyzja opisu, ale od uchwycenia istotnych cech dzieła jesteśmy równie daleko. O ileż bardziej naiwne są nadzieje, że takie teoretyczne koncepcje mogą w ogóle służyć za punkt wyjścia do twórczości, zastąpić brak wewnętrznych zasobów twórczych.

Zależnie jednak od większego lub mniejszego zbliżenia się do istotnej problematyki dzieła twórczego, możemy ustalić pewną hierarchię haseł i teoryj. Na najniższym miejscu postawiłbym wszelkie takie hasła jak „nowa rzeczowość", „muzyka dla społeczeństwa", „muzyka narodowa" itd. jako teorie w istocie swojej poza muzyczne. Z góry muszę się zastrzec, iż bynajmniej nie uważam tych haseł za bezsensowne same w sobie i daleki jestem od propagowania „„sztuki dla sztuki", będącej tak samo hasłem i to jednym z najmniej uzasadnionych, prowadzących do najbardziej czczego doktrynerstwa. Ale hasła te mają wartość jedynie jako pewne postulaty praktyczne, dotyczące uprawiania muzyki, roli jej w społeczeństwach, stosunku jej do innych dziedzin życia zbiorowego i kultury, przestają zaś mieć ra-

cję bytu z chwilą, gdy mają odgrywać rolę zasad, normujących samą materię muzyczną. Faktem jest, że istnieją „muzyki narodowe", jest jednak rzeczą bardzo trudną uchwycenie czysto muzycznych cech tych odrębności i wszelkie próby sztucznego z góry narzuconego utworzenia takich „narodowych" dzieł zawsze okazują się zawodne. Niewątpliwie celem każdego człowieka kulturalnego musi być usiłowanie jaknajszerszego rozpowszechnienia sztuki w danym wypadku muzyki wśród wszystkich warstw społeczeństwa, wszelkie jednak obniżanie w tym celu gatunku i poziomu muzyki nie tylko jest czynem szkodliwym artystycznie, ale w dodatku chybia celu. O ile „nową rzeczowość" czyli związanie muzyki z codziennym życiem będziemy rozumieli, jak to czyni np. Hindemith, jako tworzenie muzyki będącej nie odświętnym, koncertowym przeżyciem, lecz służącej do domowego wykonania, należącej do normalnej, codziennej potrzeby amatora—teza ta będzie słuszna, ale nie będzie miała wpływu na samo dzieło, poza może czysto zewnętrznym faktem, że utwory takie powinny nie być trudne do wykonania ani wymagać wielkich zespołów. Natomiast o ile związanie z życiem ma polegać na opiewaniu dźwiękami wagonu sypialnego, wystawy rolniczej lub meczu bokserskiego, mamy szkodliwe wulgaryzowanie sztuki, w dodatku hasło znowuż nic nie mówiące o istotnej, formalnej stronie dźwiękowej.

Ale i w dziedzinie haseł dotyczących środków formalnych musimy rozróżnić pewne kategorie nierównej wartości. Wyżej hierarchicznie będą stały koncepcje, mające na względzie stronę konstrukcyjną, niżej te, co dotyczą materiału. Najwyżej z teoryj nowoczesnych, pomimo wszelkich zastrzeżeń należy jednak postawić system dwunastotonowy, który tworzy pewną ścisłą i zwartą całość, systematycznie rozbudowaną, a poza tym stosunkowo najbardziej się do istotnych problemów twórczości zbliża. Zasadniczą wadą tego systemu jest właśnie to, że będąc tylko pewnym systemem, dąży do stania się dogmatyczną normą, łączy ludzi w jakąś hermetyczną koterię, narzuca swoim adeptom tyranię, którą przełamać umieją tylko wyjątkowo twórcze jednostki, jak np. Alban Berg, w którego twórczości wiele rzeczy da się jednak potraktować jako wewnętrznie odczute i stworzone ale podane w formie która nie łamie reguł systemu. Nie każdy jednak zdobędzie się na takie wirtuozowstwo tech-

niczne. Nie miejsce tu na wyliczanie wszelkich zarzutów, jakie mam przeciw temu kierunkowi, najważniejszy jest zawsze ten, że jest to hasło, które chce zająć miejsce żywej twórczości, — ale sądzę, że wśród haseł właśnie system dwunastotonowy zwłaszcza jeśli go będziemy uważać nie za dogmat, lecz jedynie za pewną technikę, zajmuje miejsce najwyższe, jako dotyczący istotnie ważnych problemów twórczych. Do tej też kategorii wypadnie zaliczyć, pewne mniej sprecyzowane postulaty jak linearyzm itd., gdyż dotyczą one kształtowania dzieła muzycznego.

Znacznie niżej natomiast stawiałbym hasła, dotyczące reformy samego materiału dźwiękowego. Nie będą tu szkodliwe reformy instrumentacji, bo nikt chyba nie postawił dążności do wzbogacania kolorystyki brzmieniowej jako zasadniczego postulatu. Do tej samej dziedziny należą jednak teorie ćwierćtonowe, dążności do zakładania nowych systemów harmonicznych, pod pewnymi względami też wymyślanie nowych tonacyj. Charakterystyczną cechą muzyki na tych przesłankach opartej jest, iż przeważnie poza zmianą materiału jest ona bardzo tradycyjna i szablonowa. A właśnie w tej dziedzinie „reformatorstwo" jest szczególnie częste i szczególnie krzykliwe.

Wiążą się zresztą te dwa typy haseł z odpowiednimi typami umysłowości. Ostatniemu typowi odpowiada tak nagminnie rozpowszechniona i natrętna w naszych czasach umysłowość pseudo-filozoficznych myślicieli. Nie mając zdolności operowania prawdziwymi abstrakcjami myślowymi, rzucają się na dziedziny łatwiejsze i przystępniejsze, tworzą naiwne teorie w przekonaniu, iż zgłębiają zagadkę bytu. Do tych kategorii „myślenia" należy zaliczyć wszelkie systemy jak antropozofia, teozofia i temu podobne nowoczesne mistycyzmy. Potwierdzeniem tej zbieżności jest chociażby fakt, iż tak często hasła reformy materiału artystycznego wiążą się u ich propagatorów z którymś z tych kierunków. Występuje to z wielką wyrazistością nawet u tak genialnego bezsprzecznie muzyka, jakim był Skriabin. Podkładem jego wiedzy filozoficznej i źródłem jego teoryj mistycznych był dosyć dziwny konglomerat: „Völkerpsychologie" Wundta, dzieła teozofki Bławatskiej i niewiele od tej ostatniej głębsze koncepcje dekadentów rosyjskich. Otrzymaliśmy rezultat bardzo typowy dla mentalności mistycznej, walczącej w zasadzie z materią, a niezdolnej wyjść poza kategorie myślowe

sensualno-materialistyczne, pojmującej więc „Ducha" nie spirytualnie, lecz nakształt pewnej subtelniejszej substancji: harmonikę swoją Skriabin, którego celem była maksymalna „dematerializacja" sztuki, oparł na najbardziej materialistycznej ze wszystkich teoryj harmonii, wyprowadzając akordy jedynie z własności akustycznych brzmiącego ciała. Podobnie teorie ćwierćtonowe Háby łączą się u tego kompozytora z koncepcjami zaczerpniętymi ze Steinerowskiej antropozofii. U nas w Polsce mieliśmy ostatnio dosyć wyraźny przykład rażącej dysproporcji pomiędzy rewolucyjnymi hasłami a bardzo szablonową muzyką w twórczości Ludomira Rogowskiego. Rewolucyjność jego muzyki dotyczyła znowuż nie istoty rzeczy, lecz reformy materiału, polegała na propagowaniu nowych tonacyj, gamy „słowiańskiej", wynikającej z syntezy gamy całotonowej z gamą perską „Zirefkend". I znowuż uzasadnieniem tej twórczości są bardzo mętne hasła uczynienia Polski pierwszym narodem Wschodu, odrodzenia Ducha Narodu przez zrzucenie jarzma zachodu, nawrot do starodawnej, prasłowiańskiej kultury, którą „umiejscowić można gdzieś w okolicach Persji" *).

*) Uwagę tę o Rogowskim już umieściłem w jednym z dawniejszych artykułów w „Muzyce Polskiej". W odpowiedzi, zresztą nie wprost do mnie skierowanej („Pro domo sua", Muz. Polska 1937, Nr. X), Rogowski napisał: „Ludzie piszący o muzyce polskiej nie mogą mię pominąć, ale, nie mając materiałów dla uczciwej analizy prac, przeze mnie dokonanych, piszą zdawkowe komunały, często krzywdzące mnie i przykre. Nie wątpię, iż są to ludzie rzetelni i sprawiedliwi, ale moja długoletnia nieobecność w Polsce sprawiła, że nie mieli oni okazji słyszenia moich prac z lat ostatnich (szczególniej zupełnie skrystalizowanych w moim typie „Symfonii Radosnej" oraz „Zjaw"), nikt im również nie mówił o moich dążeniach, walkach z materiałem i osiągnięciach..."

Uwagi moje zresztą raczej dla Rogowskiego życzliwe nie były gołosłowne. Opierałem się na jego dawniejszych dziełach i na jego wynurzeniach zebranych w książeczce „Muzyka przyszłości" (Lublin 1922). Nie znałem jednak „Symfonii Radosnej" ani „Zjaw", więc się wstrzymałem z repliką. Okazja usłyszenia tych rzeczy nadarzyła się znacznie prędzej niż myślałem. Jej rezultatem było bardzo przykre rozczarowanie. Te skrystalizowane dzieła okazały się poprostu bardzo złą i szablonową muzyką. Gama słowiańska nie tylko nie przyczyniła się do odświeżenia tej twórczości, czego zresztą można się było z góry spodziewać, ale te nowe dzieła poprostu jako muzyka okazały się gorsze od tego, co pamiętałem z dawniejszej twórczości Rogowskiego. Jeszcze jeden dowód, że teoria i hasła same nie stworzą dobrej muzyki. Muszę jednak przyznać, że podobne pogorszenie cechuje same koncepcje Rogowskiego. Z książką „Muzyka przyszłości" nie zgadzałem się

Ta mnogość i płycizna haseł stanowi wielkie niebezpieczeństwo muzyki współczesnej, stwarza zamęt w głowach jej nowych adeptów, służy za pretekst do złośliwych i nieraz uzasadnionych zarzutów ze strony jej przeciwników. Prawdziwie twórczy muzycy powinni zdać sobie sprawę, iż „izmy" należy pozostawić krytykom, by mieli możność krócej ujmować swoje zdania. W żadnym jednak razie nie wolno robić sobie z „izmów" przewodnika. Pewne fakty wskazują na to, iż coraz więcej twórców wznosi się ponad hasła, dąży do tworzenia poprostu dobrej i własnej, a już przez to samo nowej muzyki. Oby te wskaźniki nie były zwodnicze!

Zdzisław Jahnke

PRZEMÓWIENIE WYGŁOSZONE NA INAUGURACYJNYM WIECZORZE MUZYCZNO - DYSKUSYJNYM W POZNANIU

Dzisiejszy inauguracyjny wieczór muzyczno-dyskusyjny jest próbą podjętą w kierunku uzgodnienia czynionych tu i owdzie zabiegów dokoła ożywienia ruchu muzyczno-społecznego naszego miasta. Rozwój wypadków wykaże, czy myśl ta była żywotna.

Nie przesądzając sprawy pragnę wierzyć, iż powołanie do życia wieczorów muzyczno-dyskusyjnych jest na czasie. W ramach bowiem zapoczątkowanych wieczorów zamierzamy nie tylko uprawiać muzykę o charakterze kameralnym, dotąd bardzo po macoszemu u nas traktowaną, lecz również dać możność wygłaszania referatów na temat aktualnych zagadnień z dziedziny muzycznej. Obiecuję sobie, że wywiązująca się dyskusja pozwoli przedstawi-

---

jako z całością, ale było w niej bardzo dużo trafnych i głębokich spostrzeżeń. Np. (str. 28) „nie łudzę się bym potrafił w słowa ująć *treść* sztuki, to *coś* nieuchwytnego, co tworzy *Sztukę* w dziełach. Jak życie może być objaśnione i zrozumiałe tylko przez życie, tak i sztuka zrozumiała jest nie przez słowa, pojęcia, ale przez wniknięcie naiwne i ekstatyczne w ducha, ożywiającego zawsze zbyt ciasne ramki dzieła sztuki".

A jednak właśnie teraz, w artykule z Muz. Polsk. Rogowski usiłuje mówić o sztuce, uzasadnić swoją twórczość przez mgliste teorie wschodniej „perskiej prasłowiańszczyzny", koncepcje, dla których należałoby choćby „sfałszować dowody, jak to zrobił dla swoich wielkim sercem Vaclav Hanka". Dowodem, że Rogowski rozumie twórczość tylko poprzez teorię, jest chociażby jego sąd o Szymanowskim, którego „Harnasie" miały mieć wartość właśnie dlatego, że w nich występowała gama „słowiańska". Czyż naprawdę o to chodzi, i czy o wartości „Harnasiów" może stanowić to, że są oparte na muzyce góralskiej? Tylu ludzi u nas komponowało muzykę góralską, a jednak na wyżynach zostały tylko „Harnasie", właśnie dzięki temu, co w nich jest wolne od tendencji, od teorii, od haseł.

cielom społeczeństwa sprecyzować swoje dezyderaty w sprawach muzycznych i wniesie wiele pożytecznych i ożywczych prądów w tę, dotąd u nas niezbyt docenianą dziedzinę życia zbiorowego.

Wiele spraw dotyczących naszej kultury muzycznej nie doczekało się jeszcze ostatecznego rozwiązania. Mam tu na myśli następujące zagadnienia:

1. Orkiestry symfoniczne i opery.
2. Szkolnictwo muzyczne.
3. Wychowanie muzyczne w szkole ogólnokształcącej.
4. Towarzystwa muzyczne.
5. Związki śpiewacze.
6. Ruch koncertowy.
7. Bezrobocie muzyków.
8. Wydawnictwa muzyczne.

Zanim choć w skrócie naświetlę powyższe zagadnienia miło mi stwierdzić, iż właśnie w Poznaniu, dzięki tak życzliwemu ustosunkowaniu się sfer miarodajnych, posiadamy idealne, w stosunku do innych miast Polski warunki muzyczne. Chlubne to świadectwo przynosi zaszczyt Poznaniowi, aczkolwiek i w naszym grodzie nie wszystkie zagadnienia znalazły już takie rozwiązanie, jakiego świat muzyczny pragnie. Nie wątpię, znając tężyznę społeczeństwa miejscowego, iż właśnie Poznań z rozwojem wypadków potrafi nadać sprawom tym bieg należyty. Tymczasem warto z naciskiem podkreślić, że posiadamy wiele. Toć Poznań jest, rzec można, w danej chwili jedynym miastem, które posiada orkiestrę i operę o zapewnionym bycie. Ale i Poznań niestety jeszcze członkom opery i orkiestry symfonicznej nie może zapewnić pracy przez rok cały. Sądzę, iż zapatrywanie moje nie jest odosobione, jeśli oświadczę, że widmo przymusowego bezrobocia członków opery i orkiestry symfonicznej przez kilka miesięcy letnich nie bardzo sprzyja rozwojowi tych placówek o wielkich zasługach kulturalnych. Dla dobra sprawy zasłużonym pracownikom opery i orkiestry symfonicznej życzyć by należało przywrócenia całorocznego okresu zarobkowania.

Względy na stan rzeczy w innych ośrodkach Państwa nie powinny odgrywać roli, skoro Polska w danej chwili powinna posiadać nie jedną operę tylko 10 oper i ze 14 orkiestr symfonicznych. Stosuję miarę oględną, gdyż nawet Czechosłowacja przy 17 milj. ludności ma 14 oper, nie mówiąc o Rzeszy Niemieckiej, liczącej aż 40 i kilka oper i ok. 80 orkiestr symfonicznych.

Podczas obrad nad sprawą upaństwowienia Opery Warszawskiej w Warszawie obliczono, że w Polsce nie tylko 10, lecz 14 co najmniej winno być oper, którą to ilość dr. Pulikowski dopiero uważa za miarę godną Państwa Polskiego. Na tym odcinku muzycznym musi więc być dokonany wysiłek wielki, o ile choć w skromnych rozmiarach mamy dorównać naszym sąsiadom.

Radośniej wygląda sytuacja w dziedzinie szkolnictwa muzycznego, gdzie zaznaczyło się ponowne ożywienie. Sprawa ustroju szkolnictwa muzycznego, programów i praw absolwentów jest przedmiotem ożywionych debat. Świat muzyczny oczekuje ostatecznych rezultatów ze zrozumiałym zainteresowaniem, zważywszy, że jeszcze wciąż osoby nie wykwalifikowane szerząc partactwo, mogą bezkarnie nauczać muzyki i odbierać możność zarobkowania

absolwentom Konserwatoriów. Nieuregulowanie tej sprawy sprawia, iż akcja szerzenia i pogłębiania kultury muzycznej napotyka na przeogromne trudności.

Także sprawa budynków szkolnych dla konserwatoriów znajduje się w opłakanym stanie. A przecież jak w kulturalnym państwie istnieć muszą dobrze postawione szkoły powszechne i średnie, szpitale, uniwersytety, tak też obowiązkiem społeczeństwa jest dbać o należyte wyposażenie szkolnictwa muzycznego. Jakże słusznym wydaje się nawoływanie redaktora Bronisława Rutkowskiego na łamach „Muzyki Polskiej", by rocznie choć jeden gmach szkolny był wybudowany dla potrzeb szkolnictwa muzycznego.

Również nasza uczelnia niedawno przeżywała tragiczne wprost chwile, aż znalazła gościnę życzliwą w gmachu P. K. O. Miły dla oka, nowy nasz lokal szkolny, oczywiście jako nie specjalnie budowany dla celów muzycznych, nie może w pełni zaspokoić naszych aspiracyj. Pozwolę sobie chociaż jedną przytoczyć uwagę, iż w tej skromnej salce o powierzchni ok. 90 m² powinien odbywać ćwiczenia chór, składający się z ok. 100 osób i 50-osobowa pełna orkiestra, więc razem ok. 150 osób. Jest to rzecz oczywiście nie wykonalna, na czym cierpi całokształt wychowania naszej młodzieży. W tych warunkach sprawa własnego budynku dla naszego Konserwatorium, mającego przeszło 400 uczniów, jest właśnie ową pilną sprawą, o której pisze prof. Rutkowski w „Muzyce Polskiej".

Lecz na razie nic nie słychać o planach budowlanych szkół muzycznych w Polsce i przykro przyznać się, iż w tej dziedzinie wyprzedza nas mała Litwa, która niszcząc nawet drogą nam pamiątkę, przez zburzenie domu, w którym mieszkał w Kownie Mickiewicz, postanowiła budować nowy gmach konserwatorium muzycznego.

Pewną natomiast i bardzo radosną poprawę świat muzyczny notuje w dziedzinie muzycznego wychowania młodzieży na terenie szkoły ogólnokształcącej. Zarządzone audycje szkolne już wiele dobrego zdziałały, budząc wśród młodzieży nie tylko co najszczytniejsze pragnienie poznawania piękna muzycznego, lecz szerząc również zamiłowanie do czynnego muzykowania.

Przez Ministerstwo Oświaty zamierzone wprowadzenie śpiewu chóralnego, jako przedmiotu obowiązującego winno akcję umuzykalnienia społeczeństwa wydatnie przyspieszyć.

A trzeba nam kształcić młodzież w dziedzinie muzyki, trzeba ją uczyć kochać sztukę muzyczną, skoro dorobek nasz w tej dziedzinie ważką zajmuje pozycję w ogólno-ludzkiej kulturze. Jeśli mieliśmy: Gomółkę, Zieleńskiego, Gorczyckiego, Moniuszkę, Chopina, Karłowicza, Szymanowskiego i wielu innych wybitnych kompozytorów, dbać musimy, by źródło twórczości muzycznej w wolnej Ojczyźnie dalej biło z zdwojoną siłą.

Jednakże nasz dorobek kompozytorski będzie kapitałem martwym, jeśli nie będziemy mogli szczycić się armią słuchaczów, składającą się z miłośników muzyki. Wdzięczne zadanie mają tu do spełnienia Towarzystwa Muzyczne, które ponad to powinny dążyć do formowania orkiestr amatorskich, o najwyższych aspiracjach artystycznych. Nawiasem mówiąc, istnieje w Niemczech aż przeszło 8.000 tego rodzaju zespołów, grupujących ok. 100.000 wykonawców. Liczby rzeczywiście imponujące i tłumaczące niezrozumiałe po-

niekąd zjawisko przepełnionych teatrów muzycznych i sal koncertowych w Niemczech.

Uzupełnieniem zabiegów w dziedzinie instrumentalnej polskich Towarzystw Muzycznych, oby gęsto rozsianych w kraju, winno być dążenie do kultywowania oratorium. I tu właśnie upatruję ważne pole do pracy, nie tylko dla Towarzystw Muzycznych, lecz również dla licznych naszych chórów. Kierownicy chórów, powołanych do pokonania takiego zadania, w oratorium mieliby wdzięczne pole do wykazania swej kierowniczej umiejętności i artystycznej wnikliwości. Czekamy na inicjatywę zainteresowanych kół, zwłaszcza z poza Poznania.

Wspólna akcja Towarzystw Muzycznych i Kół Śpiewaczych wydatnie przyczynić by się mogła do ożywienia ruchu koncertowego, którego doraźne środki czynników państwowych i samorządowych, mimo najlepszych chęci, nie ożywią dostatecznie.

Uznając w pełni zasługi tak zwanego popularnie „Ormuzu" sądzę, iż tylko społeczeństwo samo może stworzyć odpowiednie warunki rozwoju kultury muzycznej.

Gdy rzesze słuchaczów muzyki przeniknie świadomość wyższości muzyki żywej nad mechaniczną, gdy utrwali się przekonanie, że nawet głośnik radiowy jest surogatem zastępczym, a wiecznie żywy i młodzieńczo świeży jest kontakt z artystą, roztaczającym urok swej osobowości, wtedy nastąpi rozkwit sztuki muzycznej i u nas.

Wtedy też uprzytomnimy sobie, że muzyka nie jest jakimś zbytkiem, lecz potrzebą duchową kulturalnego człowieka.

Zachodzi tylko pytanie, komu mamy udostępnić kulturę muzyczną? Czy tylko pewnym warstwom społeczeństwa? Sądzę, że sztuka muzyczna winna być dostępna wszystkim obywatelom, winna być własnością całego narodu. Toć każdy człowiek po znojnej, całodziennej pracy zawodowej ma prawo do radości życia, do godziwej rozrywki. A właśnie muzyka tak bardzo zadość czyni temu słusznemu żądaniu.

Moje wywody mają się ku końcowi.

Pozostały jeszcze dwie sprawy do naszkicowania.

Na plan pierwszy wysuwa się sprawa bezrobocia muzyków. Ich dola nie jest obojętną światowi muzycznemu, zarobkującemu, zwłaszcza że rok rocznie opuszcza mury konserwatoriów muzycznych pokaźna liczba absolwentów.

Utworzenie orkiestr symfonicznych o choć skromnym na razie liczbowo zespole, złagodziłoby ostrze tego socjalnego zagadnienia. Sprawa ta jednakże nie łatwo dałaby się przeprowadzić. Chyba, że gminy samorządowe, proporcjonalnie do liczby mieszkańców i wysokości swych budżetów, byłyby ustawowo zobowiązane przeznaczać pewien odsetek swych budżetów, powiedzmy 1 — 3%, na cele kultury muzycznej.

Za granicą sprawa zatrudnienia bezrobotnych muzyków znalazła już częściowo pomyślne rozwiązanie. I tak w Italii nałożono specjalny podatek na kina, z którego pokrywa się wydatki, związane z utrzymaniem zespołów służących żywej muzyce. We Francji natomiast obniża się podatek widowiskowy tym kinom, które w przerwach między seansami zatrudniają zespoły muzyczne.

Są to dążenia do zlikwidowania bezrobocia muzyków, godne najwyższej uwagi.

Zdaniem moim, istnieje jednakże jeszcze inna możliwość materialnego rozwiązania tego zagadnienia, a mianowicie — obarczenie radioabonentów 10-groszową miesięczną składką na rzecz żywej muzyki.

Składka nie wielka, chyba nikogo nie rujnująca, a jednak dająca podstawy do finansowania orkiestr symfonicznych.

Przytoczę kilka cyfr.

Polska ma z górą 900.000 radioabonentów, którzy przy 10-groszowej miesięcznej dopłacie wnieśliby rocznie pokaźną kwotę przeszło milion złotych. A ileż dobrego możnaby dzięki takiej sumie zdziałać w kraju. Myślę o beznadziejnym losie Filharmonii Warszawskiej, placówki tak bardzo dla symfoniki polskiej zasłużonej. A ileż by zyskały inne ośrodki muzyczne.

W Poznaniu, gdzie jest ponad 23.000 abonentów, byłaby do dyspozycji z samego miasta rocznie suma 27 i pół tys. złotych, która pozwoliłaby zlikwidować do pewnego stopnia bezrobocie miejscowych muzyków. Podobnie przedstawia się sprawa w innych większych miastach Polski, które ponad to byłyby zasilane z sum, uzyskanych z mniejszych miast i ze wsi.

Jeśli więc mój optymizm jest uzasadniony, drobna kwota 10-groszowa nadpłaty miesięcznej pozwoliłaby stworzyć choć skromną egzystencję bezrobotnym muzykom i przyczyniłaby się do tworzenia orkiestr symfonicznych, tak bardzo pożądanych.

Rzucam myśl, zdając sobie sprawę, że nie łatwą jest jej realizacja, lecz sądzę, że wykonalna.

Może ktoś z pp. Posłów zechce się tą sprawą zainteresować i życzliwie nią zająć na właściwym terenie.

Pozostała jeszcze do omówienia sprawa wydawnictw muzycznych. Nie wiele ich posiadamy. Nie posiadamy zbiorowych wydań dzieł Chopina, Moniuszki, Kurpińskiego i tylu, tylu innych. Wiele cennych dzieł jest niedostępnych. W ostatnich dopiero czasach sprawa zmienia się na lepsze, lecz ileż jest jeszcze do zrobienia. Na razie z radością witamy nakład Strasznego Dworu. Oby ta jaskółka wiosenna była dobrą wróżbą na przyszłość. Czekamy teraz na inicjatywę nakładców polskich.

Temat moich wywodów wyczerpany.

Rzuciłem snop światła na wiele zagadnień muzycznych, a czyniłem to w przeświadczeniu, że skoro Poznań pośród miast polskich coraz to ważniejszym staje się ośrodkiem pogłębionej kultury muzycznej, słowa moje nie przeminą bez echa.

To też żywię nadzieję, iż poruszone zagadnienia właśnie tu, w Poznaniu znajdą wkrótce pomyślne i odpowiadające aspiracjom społeczeństwa rozwiązanie.

Karol Hławiczka.

NIEZNANE POLONEZY Z ROKU 1729.

W bibliotece Tochammera, umieszczonej w kościele ewangelickim w Cieszynie, znajduje się pod nr. 3086/87 manuskrypt, który winien zainteresować

„Taniec"

z suity na 2 flety

fl. 1

fl. 2

fine.

d.c.

Manuskrypt z bibl. Tochammera str. 9

polskie sfery muzyczne, zawiera bowiem między innymi 23 polonezy z początku 18 wieku.

Na karcie tytułowej dwu zeszytów oprawnych widnieje napis: *„Suittes pour la Flute traversiere, Dessus I — mier, Dessus — II conde. Lipsiae: Ao 1729"*. Tytuł ten odnosi się w pierwszym rzędzie do utworów zapisanych na pierwszych 19 stronicach, zawierających utwory na dwa flety, na dalszych bowiem stronach, paginowanych na nowo od 1 do 113 mamy utwory na inne instrumenty: „Menuettes con Violoncello et Flut travers", „Polonaise avec la Basse", „Menuet Viol. I ou Fl. travers", „Menuet Viol. I et II" i w końcu znowu: „Duettes avec deux Fluttes travers".

Manuskrypt powyższy (dwie książki głosowe) zawiera około 120 utworów anonimowych kompozytorów, (ani w jednym wypadku nie jest umieszczone nazwisko kompozytora) noszących tytuły: March, Menuet, Prelud, Aire, Burlesque, Polonaise, Sarabande etc. Lwią część zbioru wypełniają menuety i polonezy, jako najpopularniejsze podówczas formy muzyki tanecznej. Ponieważ chcę się ograniczyć do pobieżnego choćby omówienia polonezów, pomijam inne utwory manuskryptu, jakkolwiek melodie menuetów zbliżone swym rytmem do naszych tańców ludowych kuszą do przeprowadzenie pewnych analogii; jeden z menuetów np. bardzo przypomina melodię znanej kolendy „Jezus malusieńki".

Na początku manuskryptu znajduje się 6 polonezów („Polonaise") na dwa flety, jeden z nich nosi tytuł „taniec". Polonezy te pisane przeważnie techniką homofoniczną (oba flety poruszają się bardzo często tercjami) odpowiadają charakterem swej rytmiki definicjom „poloneza niemieckiego". Przeważa rytm: ósemka, dwie szesnastki, w zakończeniach zwrot: cztery szesnastki, półnuta lub ósemka, dwie szesnastki, dwie ćwierć nuty. Budowa polonezów dość nieregularna wykazuje następujące schematy: /:4:/:6:/ /:6:/:8:/ /:8:/:16:/ /:6:/:10:/ /:8:/:8:/:8:/. Melodię drugiego z polonezów na dwa flety znajdujemy w znanym zbiorze Sperontesa „Singende Muse an der Pleisse" z r. 1736, I, 3, zastosowany do słów „Missverglueckter Sinn". O polonezie tym mówi dr. Alicja Simonówna w swej pracy „Stosunek Sperontesa „Singende Muse an der Pleisse" do muzyki ludowej polskiej" („Kwartalnik muzyczny" z r. 1911 r. I zeszyt 1).

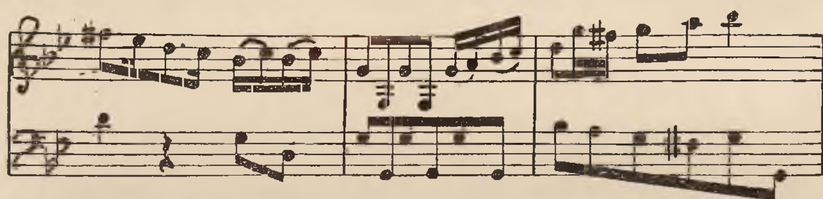
Po polonezach na dwa flety umieszczono dwa polonezy bez akompaniamentu.

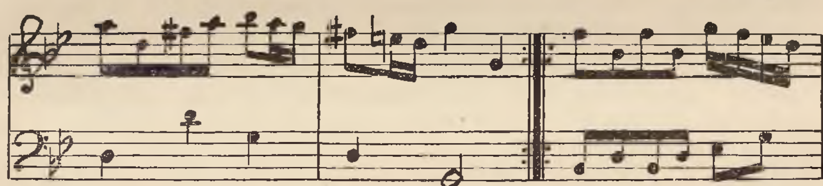
Zupełnie inną technikę kompozycyjną można zauważyć w dalszych polonezach „avec la Basse". Pierwsze z nich przeznaczone są na flet z towarzyszeniem wiolonczeli, czwarta zaś grupa 13 polonezów na str. 71—79 napisana jest na skrzypce i wiolonczelę. Świadczy o tym skala głosu, sięgająca w dole do g małego, jak i sporadycznie występujące dwugłosy. W polonezach tych głos niższy prowadzony jest płynnie pod względem kontrapunktycznym, a czasem wyzyskany jest dla celów imitacji. Przeważającą formą tej grupy polonezów jest schemat: /:8:/:8:/ /:8:/:8:/:8:/

W omawianej grupie polonezów można łatwo rozpoznać popularny polonez g-moll z książeczki nutowej Anny Magdaleny Bach („Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach"), przypisywany Janowi Sebastianowi Bachowi. Innych polonezów z książeczki Anny Magd. Bach nasz manuskrypt nie zawiera,

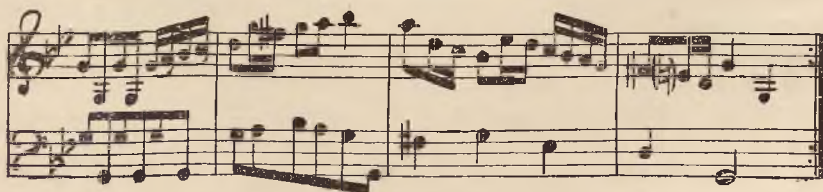
„Taniec"
na skrzypce i wiolonczelę











Manuskrypt z bibl. Tochammera str. 72

jakkolwiek można stwierdzić wielkie podobieństwo stylistyczne między tymi polonezami, a polonezami Bacha i sonatami polskimi Telemanna.

Należy zwrócić uwagę jeszcze na jeden ciekawy moment. Wszystkich trzynaście polonezów na str. 71—79 — a więc i cytowany polonez przypisywany Bachowi — noszą nazwę „taniec". Chociaż termin ten był często używany, jako nazwa gatunku kompozycji w wieku 17 i 18, to użycie tej nazwy w odniesieniu do polonezu Bachowskiego jest frapujące.

Pod koniec zbioru występują jeszcze dwa polonezy na dwoje skrzypiec.

Przy studiowaniu powyżej opisanego zbioru przypomina się swego czasu przez dr. A. Chybińskiego *) wypowiedziane zdanie, że „zbiory polskich tańców wydanych poza Polską w XVII stuleciu, a prawdopodobnie w XVI i XVIII, nie można uważać za tańce oryginalne polskie — lecz za utwory taneczne oparte na materiale z Polski wziętym". Mimo to, że zbiór ten zawiera prawdopodobnie utwory kompozytorów niemieckich, jako jeden z najwcześniejszych zbiorów polonezów przedstawia ważny przyczynek do historii polskich tańców, w szczególności poloneza.

Ś. P. PROF. TADEUSZ CZERNIAWSKI.

Śmierć ś. p. prof. Tadeusza Czerniawskiego przyszła nieoczekiwanie, znienacka, tak jak znienacka przychodzi groźny, niszczący żywioł. W pierwszej chwili trudno było oprzeć się uczuciu grozy, przerażenia, a zarazem buntu przeciw przemocy nieznanych, tajemnych praw, rządzących życiem człowieka.

Postać Jego widzimy nadal jako żywą, realną i nie bez trudu skłaniamy wyobraźnię, aby ujrzeć świeżo usypaną, zarzuconą kwiatami mogiłę, w której dziś spoczywa.

Przez życie szedł cicho, wokół siebie nie czynił rozgłosu, nie umiał przywdziewać szat błyszczących, połyskliwych, nie miał bowiem w sobie niczego z wyniosłości, z zewnętrznej próżności, której tak łatwo ulegają ludzie Jego zawodu.

Czuł głęboko swój biologiczny niejako związek z matką - ziemią, stąpał po jej twardych, wyboistych ścieżkach wytrwale, uparcie, bez wyrzekań. — Umiłowaniem Jego życia była muzyka, później zaś p r a c a dla niej.

Zdobywa nasamprzód, jako dwudziestokilkoletni młodzieniec, gruntowne przygotowanie fachowe w Konserwatorium Warszawskim, kończy bowiem dwa wydziały — klasę organową (w r. 1903), a w trzy lata później z wynikiem celującym klasę kompozycji u Zygmunta Noskowskiego.

W tym okresie rozpoczyna swą pracę pedagogiczną, jako nauczyciel muzyki w szkołach ogólnokształcących. Niezależnie od tego zakłada i prowadzi zespoły śpiewacze i, co ciekawsze, już wówczas próbuje swych sił jako organizator koncertów. Pracę tę, traktowaną na gruncie czysto ideowym, prowadzi z właściwym sobie zapałem wśród rzesz pracowników Warsztatów Kolejowych w Żbikowie w ciągu lat bez mała 10-ciu.

---

*) Kwartalnik Muzyczny, z r. 1913, rocznik II, z. I. str. 69.

Wojna rzuca Go w głąb Rosji — do Orła. Tu czynna Jego natura znajduje upust w pracy Polskiego Komitetu Pomocy Ofiarom Wojny. Staje na czele biura Komitetu, pracuje z niezwykłą energią, z całkowitym oddaniem się sprawie, aby jak najskuteczniej nieść pomoc, często ratunek rzeszom uciekinierów z Polski. Lecz i tu znów w Orle, później w Charkowie, tworzy w ośrodkach wygnańczych, wśród robotników zespoły chóralne, organizuje Koncerty na rzecz Komitetu, słowem, nie bacząc na najmniej ku temu sprzyjające warunki, wyzyskuje każdą nadarzającą się sposobność do krzewienia muzyki polskiej.

Niejednokrotnie już w Niepodległej Ojczyźnie wspomina „tamte czasy", ciężkie i smutne, a tak pracowite i przez to Mu drogie. Wspomina również rok 1920 i bitwę pod Ossowcem, pamiętną dla Niego (zostaje tam ranny).

I oto znów powraca do dawnych swych zajęć — pracuje w szkolnictwie ogólnokształcącym i muzycznym, wydaje śpiewniki szkolne i podręcznik zasad muzyki, prowadzi na różnych terenach zespoły śpiewacze, przeważnie robotnicze, wydaje w związku z tym zeszyt pieśni rewolucyjnych i cztery zeszyty pieśni ludowych („Melodii swojskich") w układzie na chór mieszany i mimo tych wielu zajęć nawiązuje ponowny kontakt z umiłowanymi przez siebie Warsztatami w Żbikowie.

— W r. 1921, na zaproszenie p. Artura Śliwińskiego, ówczesnego Wiceprezydenta Warszawy, obejmuje kierownictwo działu muzycznego w Wydziale do Spraw Kultury, późniejszym Wydziale Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego. W instytucji tej, wyjąwszy dwuletnią przerwę, pracuje do ostatniej chwili. Zasługi jakie tu położył są niewątpliwie wielkie — oto stworzył mocne podwaliny pod rozwój Miejskich Kół Śpiewaczych, zainicjował stałe Koncerty symfoniczne dla dziatwy szkół powszechnych (czwartkowe poranki w Filharmonii Warszawskiej), wreszcie, rozumiejąc doniosłość popularyzacji muzyki wśród szerokich warstw rozwinął niezwykle energiczną akcję koncertową na peryferiach Warszawy, po dziś dzień kontynuowaną. (Jego dziełem były również wyjątkowo popularne wśród Warszawian w latach 1920 — 25 koncerty „magistrackie" w sali Konserwatorium). Osobną kartę w działalności ś. p. prof. T. Czerniawskiego stanowi Jego praca na stanowisku dyrektora Wydziału Programowego (później wyłącznie muzycznego) w Polskim Radio w Warszawie.

Powołanie Go w r. 1926 do współpracy w nowo powstałej instytucji o ogromnym zasięgu, wielkich możliwościach i przytem zasobnej w środki— otworzyło przed Nim perspektywy najbardziej odpowiadające Jego zdolnościom i zamiłowaniu. Świetny organizator, posiadający już spory zasób doświadczenia, stanął przy nowym, wielkim warsztacie i z całą energią zajął się jego montażem. W ciągu lat ośmiu nie zaznał odpoczynku, trawiony był bowiem gorączką pracy, która stała się Jego żywiołem. Wnosił doń jak najlepszą wolę, swoje zdolności i swój entuzjazm. Odejście z Radia (w r. 1933) odczuł głęboko.

W tym najbardziej wytężonym okresie swego życia, kiedy obowiązki wypełniają Mu po brzegi każdy niemal dzień tygodnia, znajduje jednak czas na pracę ideową. Oto organizuje koncerty i akademie dla całego szeregu instytucji i organizacji społecznych, zwracających się do Niego o pomoc,

bierze również czynny udział w życiu instytucji muzycznych, których jest prezesem lub członkiem.

W ostatnich latach powraca do równie przez siebie umiłowanej dziedziny — do pedagogii. W r. 1934 obejmuje kierownictwo klasy organowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina oraz prowadzi wykłady w Szkole Muzycznej Instytutu Ociemniałych w Warszawie

Z tego krótkiego szkicu wyłania się sylwetka człowieka o niepospolitej aktywności i wytrwałości zarazem, sylwetka muzyka - organizatora, społecznika, umiejącego w realne kształty wcielać swe ideały, wreszcie rzetelnego pedagoga, szukającego własnych dróg, idącego ze szczerym sercem ku młodzieży. Widzimy w Nim również obywatela, niosącego ofiarną pomoc rodakom na wygnaniu, walczącego w obronie Ojczyzny w pierwszej linii okopów, a później ze szczerą ideowością służącego sprawie zakładania fundamentów pod nowe dziedziny życia kulturalnego w Odrodzonej Polsce.

Śmierć zabrała muzyka - działacza niepowszednich zalet, którego brak głęboko i żywo odczuwać się daje.

— Cześć Jego pamięci!

T. Cz.

PRZEGLĄD PRASY.

SPRAWA OPERY WARSZAWSKIEJ

Sprawa konfliktu i strajku okupacyjnego w Operze Warszawskiej wywołała liczne echa w prasie i to zarówno w prasie specjalnej, artystycznej, jak i codziennej. Niestety „wypady" prasowe nie zawsze były rozsądnę i celowe: często demonstracyjne „rozdzieranie szat" pokrywało zupełną nieznajomość istoty problemu kryzysu operowego, a służyło jedynie jako odskocznia dla demagogicznych popisów oratorskich.

W artykule „Ten strajk to symbol" *(„Prosto z Mostu" Nr. 13) Stanisław Piasecki* ostro atakuje naczelnika wydziału sztuki Min. W. R. i O. P. Władysława Zawistowskiego, przypisując mu główną winę obecnego nie wesołego stanu Opery i Filharmonii. Artykuł bardzo gwałtowny i niewątpliwie w wielu momentach słuszny, zawiera jednak nazbyt wiele akcentów politycznymi raczej niż artystycznymi względami podyktowanych.

Bronisław Rutkowski („Protest muzyki" *„Polska Zbrojna"* z dn. 6.III.1938) podkreśla również łączność sprawy opery z ogólnymi niedomaganiami naszego życia muzycznego. W dalszym ciągu autor zajmuje się poruszanym już na łamach „Muzyki Polskiej" problem kultury ekstensywnej i intensywnej stwierdzając, że wielkie i zasadnicze braki, jakie istnieją u nas w dziedzinie elementarnej kultury społeczeństwa (analfabetyzm, brak szkół) nie zwalniają nas bynajmniej od uprawiania wyższych form życia kulturalnego, do jakich należy sztuka.

Jerzy Walldorf („Kurier Poranny") zwraca uwagę na anty-propagandowy efekt, jaki strajk operowy wywołać musiał za granicą i apeluje do publicz-

ności warszawskiej, która co wieczór zapełnia kina i kawiarnie, aby poparła placówkę operową, gdyż w przeciwnym razie łatwo powstać może opinia, że Polska drugiej ćwierci dwudziestego wieku nie była „krajem silnym w kulturę" lecz — „plemieniem tryglodytów".

Brakiem wszelkiej demagogii i realizmem ujęcia odznacza się artykuł *Karola Stromengera („Gazeta Polska"* z dn. 7.III).Autor stwierdza, że nie pomoże samo upaństwowienie, o ile nie opracuje się realnego a przy tym radykalnego planu reformy Opery Warszawskiej, reformy obejmującej zarówno dziedzinę techniczno - organizacyjną jak i artystyczną. Autor przypomina daleko idący projekt Artura Rodzińskiego, który wskazywał na konieczność: 1) wybudowania nowego gmachu operowego, 2) utworzenia orkiestry operowej, która byłaby równocześnie pierwszą orkiestrą symfoniczną miasta, 3) upaństwowienia opery.

Również realistyczny jest artykuł *Janusza Kosickiego w „Pionie"* („Opera za 300.000.000 groszy"). Kosicki podkreśla rzecz, pominiętą milczeniem przez innych publicystów, że obok kryzysu finansowego istnieje kryzys artystyczny opery *jako takiej* i że kryzys ten nie da zażegnać się środkami czysto materialnymi. Pomimo opozycji entuzjasty opery prof. Tadeusza Zielińskiego stwierdzić trzeba, że konwecjonalna widowiskowość opery bezwątpienia się dziś „zestarzała" i że twórcy współcześni odczuwają konieczność stworzenia nowych form w tej dziedzinie.

MUZYCZNY „APEL"

Niedzielny dodatek artystyczny *„Kuriera Porannego"* p. t. *„Apel"* z dn. 13 marca poświęcony został w całości zagadnieniom muzycznym. Jak głosi podtytuł dodatku, zadaniem jego jest propagowanie twórczości nowego pokolenia, to też wszystkie niemal artykuły poruszały przede wszystkim problemy związane z twórczością i działalnością powojennego pokolenia muzyków polskich. *Prof. Zbigniew Drzewiecki* w artykule „Miejsca dla młodych!" charakteryzuje skostniałość, cechującą szereg naszych instytucji muzycznych, kierowanych przez ludzi pokolenia przedwojennego, które „...nie położyło zrębów pod planowy rozwój odcinka muzycznego w Polsce". Autor wskazuje na konieczność życiodajnego zastrzyku w postaci dopuszczenia do pracy na terenie muzyczno-organizacyjnym sił młodych.

Konstanty Régamey („O wyższy poziom walki") rozprawia się z upośledzeniem wrażliwości, ignorancją i nielojalnością, którymi to właściwościami popisują się nasi krytycy konserwatywni w walce z muzyką współczesną. Wreszcie *Jerzy Walldorf* w pełnym właściwego mu temperamentu artykule „Wołanie na puszczy" kreśli nie wesoły obraz upośledzenia muzyki u nas i nawołuje do reform, idących w kierunku opodatkowania społeczeństwa na rzecz muzyki. Oto odnośny projekt:

> „Zatrzaśnijmy teraz na chwilę drzwi od smutnej rzeczywistości i pomyślmy, co by było, gdyby było... — W przeciętną niedzielę jeździ w Warszawie tramwajami i autobusami około 600 tysięcy osób. Gdyby każda z nich dopłaciła do biletu 5 gr otrzymalibyśmy sumę tygodniową zł 30.000, czyli rocznie złotych 1.560.000. Kina odwiedza w Polsce

10 i pół milionów osób rocznie. Przyjmijmy jako przeciętną cenę biletu — zł 1.50 i weźmy od sumy, globalnej 2 proc., a otrzymamy około 300.000 zł. Radioabonenci polscy dojdą niedługo do cyfry miliona. Spróbójmy ściągnąć z nich ekstra 50 gr. rocznie. Da nam to jeszcze pół miliona. Dodajmy 1.560.000 + 500.000 + 300.000 = 2.360.000 zł. A przecież podatek komunikacyjny zebraliśmy tylko w Warszawie. Pomyślcie! Zaprowadzenie systemu włoskiego dałoby nam dodatkowo około trzech milionów złotych rocznie na sztukę! Czy orientujecie się, jak olbrzymia to suma dla naszych filharmoników, zarabiających po 100 zł miesięcznie lub dla naszych młodych artystów, żyjących i tworzących za te same nieraz 100 złotych!..."

Krótki artykulik o Romanie Maciejewskim i dowcipne a złośliwe „Noty" uzupełniają ten ciekawy numer *„Apelu"*.

APOLINARY SZELUTO PRZECIW MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ.

W *„Kurierze Literacko-Naukowym"* (dodatek do „I.K.C." z dnia 7-go marca) ukazał się artykuł *Apolinarego Szeluty* p. t. *„Ślepy tor muzyki współczesnej"*. Artykuł ten stanowi niestety ilustrację do refleksyj K. Régamey'a na temat braku przygotowania i upośledzenia smaku, które zazwyczaj cechują u nas ludzi, zabierających się do krytykowania muzyki współczesnej. Artykuł Szeluty, utrzymany naogół w patetycznie kaznodziejskim, frazeologicznym tonie, w tych swoich fragmentach, w których autor usiłuje posługiwać się argumentami rzeczowymi, wykazuje rozbrajającą ignorancję i naiwność. Wystarczy wspomnieć, że Szeluto zarzuca muzyce współczesnej ubóstwo rytmu (!!), że do wybitnych kompozytorów nowoczesnych zalicza Rachmaninowa (pomija zaś Strawińskiego) i t. d. Sprostowania wymaga również dowolne twierdzenie p. Szeluty, że wielcy kompozytorzy jak np. Chopin nie byli nowatorami. Otóż przeciwnie: Chopin był radykalnym nowatorem zarówno w dziedzinie harmonii jak faktury i techniki fortepianowej, a kto nie wierzy, niech poczyta sobie recenzje współczesnych krytyków, choćby recenzje Rellstaba o etiudach Chopina, recenzje, które roją się od epitetów, zbliżonych do tych, jakich używa p. Szeluto względem muzyki współczesnej. A więc nic się nie zmieniło.

„ATENEUM"

Pismo to (dwumiesięcznik pod redakcją Stefana Napierskiego) wybija się na czoło naszych publikacji kulturalno-artystycznych przede wszystkim tym, że zachowuje nieskażone żadną polityką, czyste oblicze prawdziwego periodyku artystycznego; pism tego typu niemal nie posiadamy. Na uznanie zasługuje inteligentny dobór tematów a przede wszystkim kolekcja wybitnych piór. W Nr. 2-gim (marzec) znajdujemy fundamentalny artykuł *Konstantego Régameya* p. t. *„Stanowisko Szymanowskiego w muzyce europejskiej"*.

S. K.

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO W PARYŻU

Trudno o bardziej ożywiony ruch muzyczny — pod względem ilości koncertów — jak obecny w Paryżu, pomimo, iż jest to jedynie początek sezonu, który osiąga swój punkt kulminacyjny dopiero w miesiącach kwietniu i maju.

Niestety jednak często ilość góruje nad jakością wartości muzycznej, a w czym leży tego powód trudno zdefiniować. Muzyczna prasa paryska z początkiem roku poświęciła sporo miejsca uwagom a nawet zarzutom w stosunku do programów koncertowych i do poziomu wykonawczego, zwłaszcza koncertów symfonicznych. Mam wrażenie, że składanie wszystkiego złego na karb orkiestr nie jest słuszne. (Gdyby krytycy paryscy zadali sobie trud porównania poziomu orkiestr innych krajów z poziomem paryskim zmieniliby napewno zdanie!). Przyczyny należy raczej szukać w braku dobrych kapelmistrzów, którzy podejmowaliby się trudniejszego zadania i nie obracali się jedynie w klasycznym repertuarze, złożonym z tych samych utworów Beethovena, Berlioza i Wagnera, które wiecznie i stale figurują w programach koncertów symfonicznych.

Nic też dziwnego, iż w tym stanie rzeczy większe zainteresowanie budzą jedynie koncerty Orchestre de la Société Philharmonique de Paris pod dyrekcją Müncha, które dają możność usłyszenia czegoś mniej znanego. Zdarza się też czasem, że dyrekcja którejś z licznych stacji radiowych zmontuje koncert (publiczny zresztą) o jakimś wyjątkowym i rewelacyjnym programie, który staje się ewenementem w paryskim świecie muzycznym.

Niedawno staraniem radiostacji Paris P.T.T. i Orchestre National odbył się właśnie tego typu wyjątkowy koncert, na którym Igor Strawiński zadyrygował swoją „Symfonią Psalmów" i ostatnio napisanym baletem p. t. „Jeu de Cartes".

Niewiadomo z jakich przyczyn większość krytyków (poza granicami Francji) uznała, że „Jeu de Cartes" jest słabszym utworem Strawińskiego. Po przestudiowaniu jednak partytury i usłyszeniu utworu nie można się zgodzić z tego rodzaju opinią. Może wielbicieli Strawińskiego zaskoczył odmienny nieco styl „Jeu de Cartes" w porównaniu z dawniejszymi utworami tego kompozytora. Strawiński (według jego słów) nie chce „odtwarzać" lecz tworzyć nowe dzieła w coraz to innej formie i wyrażać się nowymi środkami technicznymi.

Najprościej nazwać „Jeu de Cartes" utworem klasycyzującym. Forma jest ścisła, pomysły muzyczne, wyrażające się w prostych środkach są wykończone i obmyślone drobiazgowo. Instrumentacja nie wyglądająca w partyturze efektownie, uwydatnia się dopiero w brzmieniu orkiestrowym i fascynuje precyzyjnością pozbawioną błahych efektów. Utwór ten jest pełen muzyki jasnej i genialnie celowej, a z każdego taktu bije zawsze ta sama — i ciągle inna — genialna indywidualność Strawińskiego.

Tłem literackim tego baletu jest partia pokera. Utwór składa się z trzech „rozdań" z których każde samoistne dla siebie, złączone jest z innymi w jedną całość introdukcją, pojawiającą się na początku każdego „rozdania" i w zakończeniu baletu. Najdoskonalsza jest bodajże część druga baletu, złożona z marsza i pięciu wariacji genialnie opracowanych.

O „Symfonii Psalmów" trudno coś nowego napisać, wspaniały ten utwór zyskuje jeszcze pod dyrekcją kompozytora, oraz utrzymuje słuchacza w napięciu wszystkich nerwów od pierwszego — niesamowitego w brzmieniu — akordu aż do potężnych, pełnych powagi taktów ostatniego psalmu „Alleluja, laudate Dominum".

Do rzadkości wogóle należą tego rodzaju wielkie wrażenia muzyczne, jakich się doznaje, słuchając muzyki prawdziwie wielkiej miary. Wobec takiej muzyki blednie każda inna, choć nie mniej może poważna, ale nie mająca tego oddechu wielkości, jaki cechuje każde osiągnięcie Strawińskiego.

Nic dziwnego też, że wykonane (pod dyr. Inghelbrechta) w pierwszej części tego samego koncertu fragmenty z „Daphnis et Chloe" Ravela wypadły nieco blado i nie pozostawiły tego wrażenia, jakiego zwykle oczekujemy, słuchając tego, skądinąd świetnego, utworu.

Należy również zanotować z innego koncertu kilka pierwszych wykonań pod dyr. Müncha, a to: koncertu skrzypcowego Malipiero, Tripartity Vogla i koncertu fortepianowego Rieti'iego.

O ile w dwóch pierwszych utworach rozpoznaje się sumienność wykonania przez kompozytorów nałożonego sobie zadania oraz powagę podejścia do zagadnienia twórczego, o tyle w koncercie Rieti'ego nie tylko brak całkowity tych zalet, ale również brak jakiejkolwiek koncentracji, tak w formie jak i treści utworu.

Na początku mego sprawozdania zastanawiałam się w ślad za prasą paryską nad monotonnością programów koncertowych. Odnosi się to przeważn'e do muzyki symfonicznej. W dziedzinie muzyki kameralnej bowiem trudno na to narzekać. Mnóstwo niezwykle pożytecznych stowarzyszeń jak: „Sérénade", „Société Nationale", „Triton" i szereg innych pielęgnuje muzykę kameralną i szerzy znajomość współczesnej twórczości z zakresu muzyki kameralnej. Wśród całego szeregu utworów — mniej lub więcej znanych kompozytorów — wykonywanych na tych koncertach znajdzie się wiele godnych zanotowania. Wśród nich wybijają się na pierwszy plan: Serenada na trio smyczkowe, flet i harfę Roussela, Sonata na flet z fortepianem Hindemitha, Sonata na trzy klarnety Mihalovici, Suita na cztery klarnety Martellego i Rapsodia na instrumenty dęte Delannoy.

Słyszeliśmy też kwartet smyczkowy Prokoffiewa, (jeden z dawniejszych utworów tego kompozytora) który zresztą trudno zaliczyć do grupy najlepszych jego utworów. Prokoffiew w orkiestrze „bierze" słuchacza kolorystyką i temperamentem, w kwartecie środki wyrazu czterech instrumentów smyczkowych mu nie wystarczają, przez co utwór staje się blady i nie ciekawy.

Oprócz wyżej wymienionych utworów wykonano też w okresie sprawozdawczym wiele utworów „młodych" Francuzów, jak Barraud, Delvincourt, Migot i t. p. — wytrwałość godna podziwu zarówno dla wykonawców jak i słuchaczy. Ilość wykonań góruje w tym wypadku wyraźnie nad wartością muzyczną. Niewątpliwie różnica poziomu „métier" między Strawińskim a p. Migot nie jest mniejsza niż n. p. między Giesekingiem a Niedzielskim.

Na zakończenie należy wspomnieć o licznych publicznych konferencjach muzycznych, ilustrowanych przykładami, wykonanymi przez sławnych pedagogów i wirtuozów. Konferencje takie są niezmiernie potrzebne i przydat-

ne zwłaszcza, jeśli ich treścią jest muzyka współczesna, mniej przystępna dla publiczności. Prowadzą je między innymi Margerita Long, Alfred Cortot i Nadja Boulanger. Obcokrajowca zazdrością napawa fakt, że na konferencjach takich, z natury rzeczy raczej fachowych, bywa zwykła publiczność koncertowa, melomani i ludzie poprostu zwyczajnie lubiący muzykę i pragnący nauczyć się ją rozumieć.

A to przecież świadczy o niebylejakim poziomie kultury artystycznej.

Barbara Podoska

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA.

W okresie sprawozdawczym w dziedzinie muzyki symfonicznej punkt zainteresowania przeniósł się raczej na Koncerty Polskiego Radia w Teatrze Wielkim mimo, iż nie odbywały się one regularnie co tydzień, bądź z powodu wyjazdu Fitelberga, bądź też wskutek strajku okupacyjnego w gmachu Opery, dzięki czemu nie doszło do pierwszego publicznego wykonania „Koncertu skrzypcowego" *Bacewiczówny* i „Simfonietty" *Malawskiego.* Ale i te dwa koncerty, które się odbyły, okazały się bardzo interesujące zarówno ze względu na zawsze doskonałe przygotowanie, jak też dla nie banalnego programu. Pierwszy z tych dwuch koncertów jeszcze składał się z dwuch części — popularnej i poważnej, ale nawet w tej pierwszej, popularnej części znalazło się takie małe arcydziełko jak „Uwertura" *Szałowskiego.* Druga część zawierała pierwsze wykonania II Koncertu skrzypcowego Jerzego *Fitelberga,* dzieła dojrzałego, solidnie zrobionego, chociaż niezbyt indywidualnego w charakterze, oraz „Symfonii" kompozytora belgijskiego Marcel *Poota,* muzyczki zręcznej i efektownej, ale niezbyt poważnej w aspiracjach. Drugi natomiast koncert Polskiego Radia prawie w całości był poważny. Mimo, iż to wygląda na paradoks, jedynym „popularnym" utworem była tu Uwertura Wagnera „Polonia". Chociaż był to utwór o bardzo poważnych aspiracjach, obecnie dzięki swojemu skocznemu charakterowi wywiera raczej wesołe wrażenie zwłaszcza w porównaniu z późniejszą twórczością wagnerowską. Bardzo pouczająco wypadło zestawienie rzadko u nas grywanej, a ciekawej ze względu na swoją całkiem nie impresjonistyczną zwartość „Iberii" Debussyego z „Szecherezadą" Rimskiego-Korsakowa. Wykazało to naocznie ścisłą zależność francuskiej orkiestry od wzorów rosyjskiego mistrza.

Cenne było przypomnienie Warszawie krótkiej, ale bardzo skondensowanej w swej treści muzycznej Uwertury Hindemitha „Neues vom Tage", dzieła świadczącego o tym, że tamten, wcześniejszy okres twórczości hindemithowskiej jednak był bardziej interesujący i bardziej oryginalny od okresu, któremu zawdzięczamy operę „Mathis der Maler".

Dużą wadą koncertów Polskiego Radia są fatalne warunki akustyczne sceny Teatru Wielkiego. Owo analitycznie rozłożone brzmienie, gdzie słychać każdy instrument osobno jest wprawdzie bardzo pouczające dla stu-

diujących instrumentację, pozwala wprawdzie w pełni ocenić doskonałe, wolne od naciągania przygotowanie orkiestry, odbiera jej jednak możność bezpośredniego działania masą dźwięków na słuchacza, a szczególnie daje się we znaki solistom, Colette *Frantz,* która wykonała Koncert Fitelberga, i Mieczysławowi *Münzowi,* którego interpretacja Koncertu A-dur *Liszta* i bez tego była dosyć sucha.

W Filharmonii usłyszeliśmy w tym czasie jako dyrygentów: *Horensteina,* znowu w niebardzo udanym występie, którego jedyną pozytywną stroną było nadspodziewanie udane ujęcie „Symfonii koncertującej" Szymanowskiego; Emila *Coopera,* zawsze dobrego w rzeczach nowych, ale nie bez zarzutu w muzyce klasycznej i jeszcze raz *Markiewicza,* który tym razem wystąpił jedynie jako dyrygent, nie dając do programu żadnego swego dzieła. A szkoda, bo jako kompozytor jest on znacznie bardziej interesujący. Solistami byli *Drzewiecki,* bardzo dobry wykonawca partii fortepianowej w „Symfonii koncertującej" Szymanowskiego, kulturalna i obdarzona ładnym głosem śpiewaczka belgijska Flora *Moulaert-Maas* oraz skrzypkowie: *Dubiska, Odnoposoff* i *W. Kochański.*

W programach przeważała muzyka francuska. Jeden koncert, pod dyr. Coopera niemal w całości tej muzyce poświęcony, dawał dosyć dobry obraz rozwoju przedwojennej muzyki francuskiej od Francka i Saint-Saënsa poprzez Chabrier'a i Duparca do Debussyego i Ravela. W innych koncertach znalazły się „Ma mère l'oye" i „La Valse" Ravela, oraz po raz pierwszy w Polsce wykonana suita z baletu „Diane de Poitiers" Ibert'a, muzyka oparta na czarujących starofrancuskich melodiach, ładnie i zręcznie opracowana, w gruncie rzeczy jednak, jak wszystko co pisze Ibert, dosyć błaha. Pewnego rodzaju nowością była prowadzona przez Markiewicza „Noc na Łysej Górze" Mussorgskiego . Z utworów polskich poza wspomnianym Szymanowskim wykonano „Miłość" Morawskiego i „Uwerturę" Palestra.

W Konserwatorium szczególnie interesujące były 3 wieczory: Koncert kompozytorski Antoniego *Szałowskiego* i dwa występy angielskiego chóru dziennikarzy „Fleet Street Choir". Koncert Szałowskiego pozwolił wytworzyć sobie pewną syntezę dotychczasowej twórczości tego niezwykle szybko się rozwijającego i wybijającego się na czołowe miejsce wśród młodych muzyków polskich kompozytora; porównanie jego trochę starszych utworów z nowszymi pozwala rokować jak najlepsze nadzieje jego dalszemu rozwojowi. Angielski chór dał jeszcze jeden dowód imponującego umuzykalnienia szerokiego społeczeństwa angielskiego, zwłaszcza wysokiego poziomu śpiewu zespołowego w Anglii. Wykazał również z dużą wyrazistością ciągłość angielskiej tradycji muzycznej. Najnowsze pieśni lub współczesne opracowania pieśni ludowych łączą się w spoisty i harmonijny ciąg rozwojowy zarówno z dziełami genialnego Purcella jak i z muzyką madrygalistów z XV wieku.

Z innych koncertów w Konserwatorium zanotować należy bardzo udany występ bezkonkurencyjnej obecnie w Polsce pianistki Róży *Etkin-Moszkowskiej* oraz recitale śpiewaczek Giny van den *Veer,* Romualdy *Zambrzyckiej* i pianistki Haliny *Sembrat.*

Stowarzyszenie Mił. Dawnej Muzyki dało w okresie sprawozdawczym trzy

audycje, z których jako najciekawsze produkcje zanonotać należy kwartet smyczkowy op 59 No 3 Beethovena, szereg utworów na klawesyn Monteverdiego, Bacha, Couperina, Rameau i Scarlattiego, Sonatę Tartiniego „Tryl Diabelski" i Suitę G-dur Bacha na wiolonczelę solo.

IV Audycja Tow. Muz. Współczesnej poświęcona twórczości Karola Szymanowskiego zawierała wielką ilość pieśni op. 20, 24 i 41 w wykonaniu A. Czapskiej, II-gi kwartet smyczkowy, Wariacje B-moll na fortepian w wykonaniu H. Kalmanowicz i Etiudy op. 33 w interpretacji Etkin-Moszkowskiej.

Konstanty Régamey

POZNAŃ

Ostatnie tygodnie przyniosły wyjątkowo dużo zdarzeń muzycznych, niejednokrotnie ważnych. Były bowiem zarówno ciekawe wznowienia, jak i nowości muzyczne. Przede wszystkim w dosyć krótkim odstępie czasu mieliśmy po sobie trzy koncerty symfoniczne; od początku sezonu było ich zatem łącznie dziewięć. Siódmym dyrygował dr. Z. Latoszewski. Dla uczczenia pamięci Ravela grano suitę „Grobowiec Couperina"; w wyjątkach słyszeliśmy ją już dawniej, kto wie nawet, czy nie w lepszym stylistycznie wykonaniu. Artyści naszej orkiestry są nielada wirtuozami swych instrumentów, dość wspomnieć p. Amerlę (trąbka), którego grze „Rigaudon" wiele zawdzięcza blasku i dziarskości. W części orkiestrowej grano „Eroicę", którą nawet radiostacje transmitowały na całą Polskę. Głównym przecież punktem programu było pierwsze w Poznaniu wykonanie drugiego Koncertu Skrzypcowego Karola Szymanowskiego. Eugenia Umińska jest najbardziej powołana w młodym pokoleniu skrzypków do wykonywania tej niezwykle pięknej kompozycji. Cały zespół dołożył starań, by „Koncert" wykonać jak najlepiej, co się też zupełnie udało. Już rok temu mieliśmy w programie ten koncert, jednakże nuty z Paryża nie mogły zdążyć na czas. Wydaje się, że „góralszczyzna" w znaczeniu dość zresztą ogólnikowym, jest w tej kompozycji fundamentalną podstawą. Jakkolwiek nikt z etnografów nie znajdzie w niej żadnego cytatu ludowego, przecież jednak cała masa dźwiękowa jest przesiąknięta podhalańszczyzną do gruntu. Na dodatek grała jeszcze Umińska „Pieśń Kurpiowską" Szymanowskiego; szkoda, że mikrofon czekał na włączenie — mielibyśmy może okazję posłyszenia wytwornej gry artystki, która w Poznaniu jest ogromnie popularna i powinna zawitać z osobnym recitalem.

Ósmym koncertem dyrygował lubiany u nas Józef Ozimiński. Tym razem w programie nie było ani jednej nowości, na których nam tak bardzo zależy. Nawet koncertant — Raoul Koczalski — jest nam już znany z najlepszej strony zresztą. Grał „Koncert fortepianowy G dur" Beethovena oraz dwie kompozycje Chopina. O ile Chopin bardzo się podobał — Koczalski posiada niebywałą biegłość palcową — o tyle co do interpretacji Beethovena możnaby mieć niejakie zastrzeżenia, bowiem ścisłość rytmiczna nie może być wypaczona kosztem nadużytego rubata. Ozimiński prowadzi. „Powracające fale" Karłowicza i „Nowy Świat" Dworzaka. O sumiennym wykonaniu możnaby powiedzieć słowami ks. Pirożyńskiego: „takie sobie".

Dziewiąty koncert był wysoce udatny. Przede wszystkim doskonała batuta dr. Latoszewskiego. Zaczęto „Uwerturą" do „Clemenza di Tito" Mozarta. Zarzuca się tej pośpiesznie skleconej operze dużo niedociągnięć scenicznych, jednakże „Uwertura" jest nad wyraz przyjemna, zwłaszcza w tak wzorowym wykonaniu. Warto podkreślić, że dr. Latoszewski wzmacnia do koncertów symfonicznych zespół orkiestrowy, pamiętając głównie o smyczkach, które w ten sposób stały się masywne i dźwięczne. „Stanisława i Annę Oświęcimów" Karłowicza znamy już dobrze; warto by umieścić kiedy niegrane dotąd kompozycje Karłowicza, jak n. p. „Smutną Opowieść" lub Uwerturę do „Białej Gołąbki". Muzykę współczesną reprezentowała „Uwertura" Szałowskiego. Ogólnie się podobała zwłaszcza ze względu na cechy „motorycznej" muzyki. Młody kompozytor nie używa zupełnie folkloru a ponadto stara się budować według zasad architektury muzycznej, co jest doskonale widoczne. Mimo wszystko stwierdzić należy, że „Uwertura" Szałowskiego jest zbyt trudna, by ją można było po dwu — trzech przegraniach korekturowych wykonać na koncercie. Pod względem rytmicznym odczuwało się niejakie opóźnianie waltorni i drzewa wobec smyczków. Podobno znakomity kompozytor rosyjskiej emigracji, Igor Markiewicz, który gościł niedawno w Warszawie — dyrygował „Uwerturą" Szałowskiego na pamięć. Solistą koncertu był skrzypek węgierski Telmanyi. Grał Koncert skrzypcowy D dur Brahmsa oraz na dodatek „Gawota" i „Gigue" Bacha. Posiada on duży ton, który niepotrzebnie jeszcze forsuje naciskiem fizycznym. Duża biegłość techniczna, piękne skrzypce o ciemnym zabarwieniu głosu i muzykalne ujęcie frazy.

Niemcy poznańscy sprowadzili do Kościoła ewangelickiego zespół symfoniczno - chóralny z Piły, miasta nadgranicznego, gdzie się był urodził Staszic. Pod sprężystą batutą młodego muzyka, dyrektora miejskiego teatru w Pile, Oswalda Bucholza wykonano ni mniej, ni więcej tylko „Dziewiątą Symfonię" Beethovena. Chóry wyszkolono dobrze, soliści, oczywiście podobierani z reszty Niemiec. Orkiestra cokolwiek słabsza, zwłaszcza w blasze. Publiczności polskiej — kilkanaście osób.

Mieliśmy okazję poznać nową kompozycję chóralną poznańskiego kompozytora Tadeusza Kasserna. Jest nią „Suita Orawska" na chór męski i trzy partie solowe. Wykonano ją na uroczystym „Poranku spisko-orawskim", zorganizowanym przez Poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego. Śpiewało „Echo" pod zawsze świetną dyrekcją Władysława Raczkowskiego. „Suita Orawska" oparta jest w połowie na melodiach, spisanych i wydanych przez nauczyciela ludowego ze wsi Lipnicy na stokach Babiej Góry — Emila Mikę. W ten sposób zasilił on muzykę polską nowymi sokami, dowodem czego „Sonata Orawska" na fortepian Kasserna, pięć pieśni na chór męski Leszczyńskiego, stylizowane opracowania na głos solowy z fortepianem Jachimeckiego — wszystko oparte o zbiory Miki. „Suita" Kasserna leży znakomicie w amplitudzie męskich głosów; jest nader kontrastowa, starannie oczyszczona z przeładowań dyssonansowych i w zasadzie, po solidnym opracowaniu z zespołem — łatwa do śpiewania. Ponadto „Echo" śpiewało zawsze przyjemne „Gęśliki" i „Kierdele" Wallek-Walewskiego.

Poranki muzyczne dla młodzieży ruszyły wreszcie z bezwładu i braku systematyczności. W ostatnim miesiącu szkoły nasze miały okazję posłyszeć „Tańce" w opracowaniu orkiestrowym. Obiaśnień udzielał od pulpitu dr. Z. Latoszewski, zaś grała pełna orkiestra symfoniczna. Sądzić należy, że poranki szkolne nadal będą organizowane i tak starannie wykonywane. Publiczność w tym wieku jest aż nazbyt chłonna i sympatyczna.

W operze zdarzył się jubileusz ćwierćwiecza pracy scenicznej Marii Janowskiej - Kopczyńskiej, która jest lubianą i pomysłową reżyserką naszej sceny. Zaczęła była pracę na deskach opery poznańskiej, jako śpiewaczka. Podczas wojny pracowała w Niemczech, gdzie miała okazję śpiewać w operach Ryszarda Straussa, obecnie wróciła do Polski i bierze czynny udział w pracach opery jak również w dziedzinie pieśniarstwa estradowego. Dyrygował „Trubadurem" Stefan Barański, ten sam który prowadził był debiut sceniczny jubilatki.

Wystawiono „Alcestę" Glucka pod batutą dr. Latoszewskiego i w reżyserii M. Janowskiej-Kopczyńskiej. Przekładu polskiego dokonał Aleksander Karpacki zaś piękne dekoracje wymalował Zygmunt Szpingier. Partie solowe: dr. Stanisława Zawadzka, Mieczysław Salecki, Emma Szabrańska, Ignacy Wiśniewski, Al. Karpacki, Adam Raczkowski, Marian Zygmański i Witold Szpingier. Orkiestra w oryginalnej obsadzie a więc z cembalo i z tradycyjną przewagą smyczków. Warto pójść na „Alcestę", już choćby ze względów muzealnych, by się przekonać, ileśmy odbiegli od pierwocin operowej twórczości.

W dziale operetki poprawiło się znacznie; „1001 noc" Straussa jest bardzo przyjemnym widowiskiem. Melodie miłe — wiadomo: Johann Strauss— wystawa okazała, brak typowej trywialności, starannie dobrane, dowcipy aktualne; wszystko wróży operetce zasłużone powodzenie. Jadwiga Fontanówna świetna.

W sali Domu św. Marcina dała recital utworów Chopina zasłużona pianistka poznańska, Nadzieja Padlewska. Głównym punktem wieczoru była „Sonata h-moll".

Nakoniec niezwykła wiadomość o wadze dla całej Polski. Balet opery naszej ma już niemal gotowych „Harnasiów" Karola Szymanowskiego. Opracowuje balet kierownik choreograficzny Maksymilian Statkiewicz. Dekoracje już przygotowuje Zygmunt Szpingier, orkiestra będzie prowadzona przez dr. Z. Latoszewskiego. Sądzę, że pierwsze wystawienie „Harnasi" w Polsce na scenie poznańskiej będzie niebywałym wydarzeniem muzycznym. Zapraszamy muzyków z całej Polski na początek kwietnia. Będziemy się starali w ten sposób uczcić rocznicę śmierci Karola Szymanowskiego.

Jerzy Korab

KRAKÓW

Ruch koncertowy w Krakowie pomiędzy 15 lutego a 15 marca nie był duży. Było cztery koncerty i jedno przedstawienie operowe. Koncerty miały poziom bardzo różnorodny. Na pierwszym miejscu należy bezsprzecznie postawić występ chóru „Fleet Street", następnie dobry koncert zespołu instrumentalnego italskiego, dalej koncert symfoniczny, nakoniec „concertino"

artystów lwowskich i krakowskich. Na scenie teatru miejskiego wystawiona została „Tosca" Pucciniego.

W ruchu społeczno-muzycznym mamy do zanotowania dwa zjazdy przedstawicieli organizacji chórów oraz chórów i teatrów ludowych województwa krakowskiego.

Przejdźmy teraz do omawiania poszczególnych pozycyj tego zestawienia.

Chór angielski „Fleet Street" jest zespołem pierwszorzędnym. Jeżeli się zastanowimy dlaczego chórom krakowskim (a może i polskim?) bardzo trudno uzyskać tak wysoki poziom, to sądzę, że możnaby odpowiedź streścić do kilku punktów. Kultura chóralna angielska jest starsza. Przypuszczam, że w Anglii „potrzeba" śpiewania w chórze jest głębsza i obejmuje liczniejsze rzesze ludzi. Anglicy zapewne pracę nad zespaleniem się w śpiewie chóralnym traktują sumienniej i więcej czasu mogą (a może chcą?) temu poświęcić. Jeżeli chodzi o materiał głosowy, to chór „Fleet Street" nie jest znowu zespołem tak pierwszorzędnym, w Krakowie (Polsce?) dysponujemy lepszym materiałem głosowym, tylko nie wiem, czy rozporządzamy chórem tak doskonale ześpiewanym. Program był dobry, ale żadna z kompozycji współczesnych autorów angielskich nie może się równać z wartością np. „Bitwy pod Rokitną" Walewskiego. A więc wniosek nie wesoły, może nieco i paradoksalny ale chyba prawdziwy: „Możemy, tylko nie chcemy".

Oprócz gości z Anglii odwiedzili nas i muzycy z Italii: b. sympatyczni instrumentaliści, którzy koncertowali w sali Saskiej. (Wszystkie inne koncerty odbywały się w sali Starego Teatru). Ze wszystkich muzyków tego zaspołu najbardziej ujęła mnie harfistka. Zapewne i dlatego, że ten niezwykle piękny, a tak rzadko poza orkiestrą słyszany instrument jest obecnie niedoceniany. Wsłuchiwałem się z niezwykłą przyjemnością w duety harfy z wiolonczelą i pewnym jest dla mnie, że to zestawienie jest w brzmieniu szlachetniejsze od stereotypowego podpierania wiolonczeli fortepianem.

Koncert symfoniczny był słabszy od poprzednich koncertów Orkiestry krakowskiej. Nie byłem też zachwycony programem, który zapowiadał i Zemstę Nietoperza i koncert skrzypcowy Bacha. Wprawdzie na koncercie dobroczynnym (na pomoc zimową) tak być może, ale wcale nie musi.

Najlepszy altowiolista krakowski p. Schleichkorn łącznie z pianistą lwowskim p. Steinbergerem odegrał sonatę altówkową Rubinsteina. Interpretacje utworów solowych p. Steinbergera wydały mi się nieco chaotyczne, nie chcę jednak sądzić pianisty po jednym występie. Na tymże koncercie próbował śpiewać p. Schorr, ale wysiłki te nie doprowadziły do korzystnych rezultatów artystycznych.

W Tosce w rolach głównych wystąpili pp. Wermińska, Dolnicki i Zachodnik. P. Dolnicki w roli Scarpia szczególniej jako aktor był pierwszorzędny. W pozostałych mniejszych partiach słyszeliśmy przeważnie śpiewaków krakowskich. Na specjalne wyróżnienie zasługuje p. Mazanek w roli zakonnika. Chóry — dobre, lepsze od orkiestry, orkiestra zaś była lepszą od harfisty, harfista już chyba lepszy tylko od „krwiożerczego" libretta.

Ruch organizacyjno - muzyczny nie jest w Krakowie kwitnący.

Zebranie delegatów chórów województwa krakowskiego było typowym

przykładem, jak najlepsze zamierzenia zarządu wojewódzkiego paraliżowane są przez inercję i brak dyscypliny poszczególnych zarządów chórów i pojedyńczych członków. Nasunęło mi się na tym zebraniu zagadnienie zasadnicze, które zdaje mi się b. trudne do rozwiązania.

Jedną z cech ruchu śpiewaczego jest bezinteresowność materialna. Czynnik opłacania chórzystów wprowadza niemiły dysonans w życie braci śpiewaczej, oraz może łatwo stać się powodem niezdrowej demoralizacji chóru. Z drugiej jednak strony my muzycy bywamy przez społeczeństwo wyzyskiwani i wiele rzeczy musimy spełniać bezinteresownie. Niestety, taki jest już ustrój społeczny, że i lekarz i nauczyciel i muzyk muszą być opłacani za pracę, która właściwie powinna być zasadniczo zupełnie bezinteresowna. W tych warunkach słuszną jest rzeczą, że śpiewaków występujących np. w chórze w radio — to ostatnie będzie honorowało. Zasadnicze to zagadnienie wydaje mi się b. skomplikowane i nie kuszę się rozwiązać go bezapelacyjnie.

Na terenie Krakowa działa kilka organizacyj muzycznych. Najstarsza z nich jest właścicielem Konserwatorium krakowskiego i utrzymuje chór mieszany. Stowarzyszenie muzyków pedagogów poniosło kilka miesięcy temu dotkliwą stratę — przez śmierć długoletniej prezeski p. Grodzickiej. Od 1931 roku działa intensywnie „Stowarzyszenie Młodych Muzyków". Podobno zarząd nosi się z zamiarem zmiany nazwy stowarzyszenia i słusznie — należy bowiem do Stowarzyszenia większość wybitniejszych muzyków krakowskich bez względu na wiek. Niedawno wydało Stowarzyszenie niewielką broszurkę obrazującą jego rozwój. Z 370 zł. obroty kasowe wzrosły, w okresie omawianego 7 lecia, do 92 tys. złotych. Tłcmaczy tę imponującą sumę fakt organizowania przez Stowarzyszenie koncertów szkolnych. Poza wiadomościami sprawozdawczymi w broszurze znajdziemy ciekawe i cenne prace X. Dr. Feichta o K. Szymanowskim, A. Riegera o B. Konie, dalej prace pp. Golachowskiego, Drobnera i inn.

Szkół muzycznych działa na terenie miasta kilka, raczej za dużo. Wytwarza się między nimi konkurencja może nie zawsze lojalna, pogłębiająca i tak już dotkliwy kryzys. Już w ubiegłym roku szkolnym czytaliśmy na jednym z plakatów jednej ze szkół muzycznych że uczą tam zbiorowo skrzypiec, a nawet fortepianu. Czy by nowa reforma szkolnictwa muzycznego nie była odpowiednim momentem do pewnych reform organizacyjnych i konsolidacji lepszych i bardziej ideowo prowadzonych szkół muzycznych?

M. J. P.

LWÓW.

Osiem koncertów za ostatni miesięczny okres sprawozdawczy stanowi w obecnej kronice muzycznej Lwowa cyfrę niemal rekordową. Ten fakt należy jeszcze tym silniej podkreślić, że koncerty te były poza tym dość urozmaicone tak w swoim rodzaju jak i pod względem programów.

Bardzo pocieszającym zjawiskiem jest przede wszystkim widoczne w sferach muzycznych Lwowa większe czynne zainteresowanie się muzyką kameralną i życzyć by należało, by nie było ono tylko chwilowe. Ponadto

zwróciły też baczniejszą na siebie uwagę programy ostatnich koncertów symfonicznych, w których muzyka polska, starsza i nowsza znalazła przecie bardziej właściwe i w większej mierze niż dotychczas uwzględnienie. W tej ogólnikowej charakterystyce ubiegłych dopiero co dni z życia muzycznego Lwowa nie może braknąć jeszcze jednej wzmianki, mianowicie o znacznym, niemal przeważającym udziale w tym ostatnio ożywionym ruchu koncertowym miejscowych sił artystycznych. Świadczy to niewątpliwie o pewnych możliwościach dynamicznych życia muzycznego Lwowa, ale narazie — Lwów rdzennie polski jest w tutejszym życiu koncertowym bardzo słabo, a raczej wyjątkowo reprezentowany.

Koncerty, jakie przede wszystkim wyróżniły się w ostatnim czasie, były to obydwa koncerty symfoniczne. Jednym z nich dyrygował po raz pierwszy we Lwowie dr. St. Śledziński, drugim J. Horenstein.

Występ nowego dla Lwowa znanego dyrygenta polskiego wywarł bardzo miłe i sympatyczne wrażenie, zwłaszcza że dr. Śledziński okazał się poważnym miłośnikiem muzyki polskiej, dając program złożony interesująco niemal wyłącznie z utworów polskich, nb. nie wykonywanych we Lwowie, jak symfonia B-dur I. F. Dobrzyńskiego, Suita polska Zarzyckiego oraz jako nowość, grywana już kilkakrotnie w Polsce Symfonietta na orkiestrę smyczkową Graż. Bacewiczówny.

Punktem, wzbudzającym największą ciekawość w programie drugiego koncertu symfonicznego było pierwsze wykonanie „Etiud symfonicznych" lwowianina T. Majerskiego, profesora Konserwatorium Pol. Tow. Muz. we Lwowie. Wielka orkiestra umiejętnie i efektownie wyzyskana okazała się główną cechą tego krótkiego lecz i dzięki temu też urozmaiconego instrumentacyjnie utworu. Poza nim na tymże koncercie zostały jeszcze wykonane z rzadką wprost we Lwowie precyzją (zresztą po większej niż normalnie ilości prób) symfonia nr. 3. Brahmsa i dość już osłuchana uwertura do opery „Tannhäuser" Wagnera.

Solistami w obu koncertach symfonicznych byli lwowscy pianiści: w pierwszym dr. E. Steinberger (Rachmaninow, koncert fort. nr. 3), w drugim prof. L. Münzer (Mozart, konc. fort. Es-dur, K. V. 271, oraz utwory solowe m. in. przede wszystkim dobrze wykonane sonaty Scarlattiego).

Z solistów poza tym bawiła we Lwowie ostatnio tylko M. Jonasówna, która w obszernym programie od Bacha i Rameau do Prokofiewa wykazała pewną i czystą technikę oraz grę niekiedy b. subtelną przy interpretacji jednak nie zawsze zgodnej z wewnętrzną dynamiką utworów (Beethoven, Chopin). W związku z występami pianistów nasuwa się jeszcze jedna ogólna uwaga: dlaczego w programach ich poza Chopinem a ew. czasem i Szymanowskim nie słyszy się ponadto prawie żadnych innych polskich utworów fortepianowych, czy to starszych czy nowszych. Czyżby był może brak odpowiedniej literatury dla wzbogacenia w tym kierunku swego repertuaru?

Koncert chóru wiedeńskich chłopców śpiewaków cieszył się jak zwykle wielkim i zasłużonym w całej pełni sukcesem.

Z kilku koncertów kameralnych zanotujmy w pierwszym rzędzie drugi wieczór angielskiej pary artystów Th. Reiss i J. Hunt, którzy jeszcze raz potwierdzili wysoką wartość swych świadczeń artystycznych (Schubert,

Brahms, Delius — sonaty wiolonczelowe oraz drobne utwory fortepianowe Purcella, Byrda, Boyce'a).

Inne tego rodzaju koncerty należały już do miejscowych imprez. Nowopowstały kwartet smyczkowy (Bauer, Sack, Łobarzewski, Eber) Polskiego Tow. Muzycz. zainaugurował szczęśliwie swą działalność kwartetami klasyków Haydna, Mozarta i Beethovena. Koncert ten urozmaicił jeszcze ładnie wyszkolony śpiew Fr. Denis-Słoniewskiej.

Na koncercie uczniów Konserwatorium Pol. Tow. Muz. kursów wyższych i koncertowych z pośród licznych występujących wybiła się nieprzeciętną muzykalnością przede wszystkim Z. Iszkowska-Kryczyńska, uczenica klasy fortepianu prof. H. Ottawowej, w bardzo pożytecznej klasie kameralnej prof. Sladka F. Andruchowiczówna jako skrzypaczka w kwartecie fortepianowym, a z kl. prof. L. Muenzera J. Gorbaty, że ograniczymy się narazie do wymienienia tylko tych nazwisk z pośród 11 ogółem osób m. in. także uczniów prof. Bauera.

Silnie frekwentowany pierwszy koncert kompozytorski tutejszego ukraińskiego kompozytora W. Barwińskiego (ur. 1888), urządzony staraniem Tow. ukraińskich muzyków zawodowych świadczył o wielkiej popularności tego kompozytora, bardzo zasłużonego dla muzyki ukraińskiej zwł. w zakresie muzyki instrumentalnej. Koncert ten obejmował dwa tria i jeden sekstet fortepianowy z okresu przedwojennego, interesujące zwłaszcza w ustępach opracowujących motywy ludowe.

J. J. Dunicz.

BYDGOSZCZ

Pod firmą Rady Artystyczno - Kulturalnej odbyły się w okresie sprawozdawczym dwie imprezy muzyczne: prelekcja p. t. „O słuchaniu muzyki" w opracowaniu niżej podpisanego z ilustracją muzyczną Edmunda Röslera (fortepian), oraz recital pianistyczny Raoula Koczalskiego.

Wieczór słowno - muzyczny spotkał się z niespodziewanie silnym rezonansem w miejscowym społeczeństwie kulturalnym. Okazuje się, że tego rodzaju imprezy, zbliżające słuchacza do tajników sztuki dźwiękowej są naszemu społeczeństwu potrzebne. Prelegent, wyszedłszy z najprostszych elementów muzycznego tworzywa, dał syntezę najbardziej istotnych czynników, składających się na piękno dźwiękowe, podkreślając współpracę pierwiastka intellektualnego i emocjonalnego w procesie tworzenia muzyki i dowodząc konieczności współdziałania tychże psychicznych elementów przy pożytecznym słuchaniu muzycznego dzieła. Rada Artystyczno-Kulturalna zamierza także i w przyszłości kontynuować ten typ audycyj słowno-muzycznych.

Raoul Koczalski jest pianistą dnia wczorajszego. Pozostał on wierny ideałom pianistyki romantycznej, trochę już obcej współczesnym wymaganiom. Razi nas nieco ustawiczna niewspółczesność uderzenia, przesadne nadużywanie „rubata", silne i niespodziewane kontrasty dynamiczne i agogiczne, które stwarzają pozory dowolności w interpretacji i braku opanowania. Sądzę jednak, że zarzuty tego rodzaju byłyby w stosunku do Koczalskiego niesłuszne i krzywdzące, gry jego nie można bowiem oceniać kryteriami współczesnej, młodej pianistyki. Z poza tych rekwizytów minionej romanty-

ki przeziera jednak zawsze szczery artysta i świetny technik, który umie zainteresować i olśnić. Koczalski wykonał: Beethovena „Księżycową", sonatę własnej kompozycji, „Papillons" Schumanna, oraz Chopina: Fantazję f-moll, scherzo b-moll, Kołysankę i kilka kompozycyj drobnych.

W ramach audycyj „Collegium Musicum" przy Miejskim Konserwatorium Muzycznym odbyły się dwie imprezy. Na pierwszej wystąpiła orkiestra smyczkowa z utworami Tartiniego (Suita i „Symfonia pastoralna"), oraz w koncercie skrzypcowym E-dur J. S. Bacha, którego partię solową wykonała Halina Wojciechowska. Dyrygował niżej podpisany. Poza tym program wieczoru obejmował Mozarta trio klarnetowe Es-dur (J. Madeja-klarnet, A. Rösler-altówka, E. Rösler-fortepian), oraz kilka utworów solowych na klarnet, odegranych z prawdziwym mistrzostwem przez Józefa Madeję. Na wieczorze drugim ośrodkiem zainteresowania był występ popularnego wirtuoza w grze na kontrabasie Adama Ciechańskiego. Artysta odegrał szereg drobnych utworów, wywołując podziw dla swej technicznej biegłości i zdolności kształtowania tonu. Oprócz występu Ciechańskiego program audycji zawierał: Beethovena trio smyczkowe c-moll, oraz Kwintet („Forellen") Schuberta (H. Wojciechowska — skrzypce, Zdz. Wojciechowska — wiolonczela, A. Rösler — altówka, A. Ciechanowski — kontrabas, E. Rösler — fortepian).

Planowa i systematyczna akcja niesienia kultury muzycznej do najszerszych warstw społeczeństwa, podjęta przed kilku laty przez Miejskie Konserwatorium Muz. daje rezultaty, coraz żywiej rzucające się w oczy. Na audycjach „Collegium Musicum" gromadzi się dosłownie publiczność ze wszystkich sfer bydgoskiego społeczeństwa, objawem zaś szczególnie miłym i pocieszającym jest liczny, coraz liczniejszy udział młodzieży szkolnej.

Alfons Rösler.

Z ORMUZU

W marcu odbyły się następujące objazdy na prowincji:

Pomorze — E. Bender, W. Niemczyk i S. Nadgryzowski.

Wołyń — H. Zachert i H. Sztompka.

Wileńszczyzna, Nowogródzkie i Łódzkie — A. Szlemińska i S. Szpinalski.

Łódź — T. Łuczaj i S. Staniewicz.

Łomża — S. Korwin-Szymanowska i H. Sztompka.

Radom — H. Korff-Kawecka, T. Łuczaj i K. Régamey.

Skierniewice — M. Zabejda-Sumicki.

W Warszawie oprócz normalnych audycji w szkołach ORMUZ zorganizował:

Audycję symfoniczną w Filharmonii z udziałem Ork. Symf. F. W. pod dyrekcją T. Kiesewettera, J. Zwidrynówny (śpiew), P. Lewieckiego (fortep.), B. Rutkowskiego (prelekcja) i 2 przedstawienia operowe w Teatrze Wielkim — „Straszny Dwór" Moniuszki.

Pomimo wyczerpanego już kontyngentu koncertów i audycji ORMUZ dokłada wszelkich starań aby odpowiedzieć wzrastającym zapotrzebowaniom prowincji.

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI.

Na audycjach w styczniu — marcu wykonano:

Monteverdi i Luca Marenzio: Madrygały 5 gł. (Chór Wydz. Naucz. pod dyr. W. Laskiego), Bach: Chorały (Polska Kapela Ludowa pod dyr. St. Kazury), Scarlatti: Kantata z fletem, Torelli, Cesarini: Arie na sopran ze skrzypcami, Gretry, Glück, Mozart: Arie (A. Szlemińska, C. Węgrzynowska, H. Adamczykówna), Vivaldi: Suita A. Veracini: Sonata d, Tartini: Sonata „diabelska" (W. Niemczyk), Telemann: Koncert na obój i flet, Couperin: Sonata „La Vissionnaire" (S. Śnieckowski, H. Bartnikowski), Bach, Couperin, Rameau, Scarlatti: Utwory na klawesyn (M. Trombini-Kazurowa), Janiewicz: Andante i Allegro, Lessel: Andante i Menuet, Kleczyński: Wariacje i Rondo— transkrypcje na skrz. z fort. K. Sikorskiego, J. Lefelda, T. Ochlewskiego (w wykonaniu tego ostatniego), Bach: Suita G na wiolonczelę solo, Boccherini: Sonaty G i A, Eccles: Sonata g, Schubert: Sonata „Arpeggione" (R. Pulikowski, Z. Adamska, J. Mikulski), Bach: Fantazja chrom. i fuga, Beethoven: Sonata appasionata (Z. Rabcewiczowa), Haydn: Kwartet sm. g i Beethoven: Kwartet sm. C (Kw. Smyczk. P. R.), Beethoven: Trio B (J. Szamotulska, L. Kurkiewicz, Z. Adamska), Sonaty skrzypcowe: Mozart(e), Beethoven (Kreutzerowska) i Brahms (G) — (E. Umińska i Z. Dygat).

Akompaniowali: J. Szamotulska, J. Lefeld, S. Nadgryzowski.

KRONIKA

POLSKA

Kraków.

Z okazji 5-o lecia istnienia *Stowarzyszenia Młodych Muzyków* w Krakowie (1931 — 1937) wydana została książka pamiątkowa Stowarzyszenia zawierająca prace x. Hieronima Feichta, Adama Riegera, Magdaleny Lipkowskiej, Bolesława Wallek-Walewskiego, Stanisława Golachowskiego, Mieczysława Drobnera, Magdaleny Samozwaniec oraz sprawozdanie z działalności Stowarzyszenia w latach 1931—37.

Lwów.

Dyrektor Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki we Lwowie, znany kompozytor ukraiński, *W. Barwiński* obchodził jubileusz 30-lecia działalności muzycznej. W związku z jubileuszem zorganizował związek ukraińskich muzyków zawodowych koncert, złożony w całości z utworów W. Barwińskiego.

Łódź.

Wydział Oświaty i Kultury magistratu m. Łodzi zorganizował wespół z Tow. Muzycznym i Inspektoratem szkolnym drugi *cykl koncertów dla młodzieży* 7-ej klasy szkół powszechnych. Koncerty te poświęcone były Chopinowi. Wykonawcami byli m. in. prof. Sulikowski (fortepian) i Szumpich (śpiew).

Poznań.

W dniu 24 lutego odbył się w salce Konserwatorium poznańskiego *inaugu-*

racyjny wieczór muzyczno - dyskusyjny. Słowo wstępne wygłosił dyrektor Konserwatorium *Zdzisław Jahnke* (podajemy je w całości na innym miejscu). Część muzyczną wypełniły produkcje Jana Rakowskiego (viola d'amore — akomp. prof. Zygmunt Lisicki), Polskiego Kwartetu Smyczkowego i pianistki Gertrudy Konatkowskiej.

Śląsk.

W Rybniku na Śląsku powstało *Towarzystwo Przyjaciół Muzyki.* Towarzystwo przystąpiło do zorganizowania orkiestry symfonicznej.

*

W dniu 10-go kwietnia odbędzie się w Świętochłowicach wykonanie *„Requiem" Verdiego* pod dyrekcją J. Kańdziory. Udział w wykonaniu wezmą połączone chóry świętochłowickie, orkiestra symfoniczna i soliści ze Śląska i Krakowa, razem około 350 osób.

Warszawa.

Kryzys w Operze Warszawskiej, który doprowadził do przewlekłego strajku okupacyjnego artystów i pracowników tej instytucji, został po licznych konferencjach delegatów strajkujących z p. premierem Składkowskim i prezydentem m. Warszawy Starzyńskim chwilowo zażegnany. Ustalono pewne prowizorium (dodatkowe, jednorazowe subwencje Rządu i Magistratu), które pozwoli Operze „dotrwać" do końca sezonu. Ponieważ dyr. Mazaraki zrzekł się dalszej dzierżawy, więc do zarządzania Operą powołany został z grona artystów i pracowników Opery komitet, na czele którego stanął p. *Adolf Popławski.* Jednocześnie ukonstytuował się *Komitet Przyjaciół Opery,* do prezydium którego weszli: b. min. August Zaleski (przewodniczący), b. premier A. Ponikowski i poseł Madejski (wice - przewodniczący) dyr. Cz. Peche (skarbnik), oraz jako członkowie Ewa Bandrowska-Turska i dyr. St. Benzef.

*

W Warszawie zmarł w wieku lat 61 ś. p. *Tadeusz Czerniawski,* znany kompozytor utworów chóralnych, zasłużony działacz na terenie śpiewactwa, b. kierownik muzyczny Polskiego Radia.

*

Państwową Nagrodę Muzyczną przyznano w r. b. *Ludomirowi Michałowi Rogowskiemu* za całokształt działalności muzycznej. W skład jury, wchodzili Dr. Stefan Lidzki-Śledziński i prof. Józef Turczyński jako delegaci Min. W. R. i O. P., rektor Eugeniusz Morawski (Konserwatorium Warszawskie) i prof. Bolesław Woytowicz jako delegat Stow. Kompozytorów Polskich. Piąty członek jury prof. Władysław Raczkowski (Konserwatorium Poznańskie) na posiedzenie nie przybył. Uchwała o przyznaniu nagrody Rogowskiemu zapadła nie jednogłośnie (większością głosów).

*

Na jednym z wieczornych koncertów symfonicznych *Polskiego Radia* odbyło się pierwsze wykonanie odnalezionego w zeszłym roku *koncertu skrzypcowego Roberta Schumanna.*

Wilno.

W Wilnie powstało stowarzyszenie pod nazwą *„Wileńska orkiestra symfoniczna",* które ma stworzyć podstawy dla zorganizowania w tym mieście wielkiego zespołu symfonicznego.

Konkursy muzyczne.

„Lutnia" we Włocławku ogłosiła swego czasu *konkurs na pieśń ludową* z Kujaw. Sąd konkursowy w składzie pp. prof. St. Kazury, J. Maklakiewicza i W. Lachmana postanowił nie

przyznać nagrody pierwszej, natomiast ustanowił dwie nagrody czwarte. II nagrodę otrzymał p. W. Drążkowski z Torunia, III p. Z. Moczyński z Torunia, dalsze nagrody pp. W. Drążkowski, ks. A. Chlondowski, T. Mayzner i Fr. Mielczarek. Poza tym kilka dalszych prac zostało wyróżnionych.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

Ignacy Neumark dyrygował w Utrechcie i Breda (Holandia) *„Małą uwerturą"* *Palestra.*

*

W dniu 23 lutego 1938 r. odbył się *w Muzeum Miejskim w Hadze wieczór polskich pieśni i tańców ludowych* zorganizowany z inicjatywy dyrekcji Muzeum Miejskiego w Hadze, a specjalnie z inicjatywy dyrektora oddziału muzycznego Muzeum, p. D. Balfoort'a, przy współudziale towarzystwa *„Nederlandsch - Poolsche Vereeniging" w Hadze.*

Program obejmował odczyt w języku holenderskim p. St. Łubieńskiego, attache Konsulatu Generalnego R. P. w Hadze o znaczeniu polskich ludowych pieśni i tańców, następnie wystąpiła znana śpiewaczka holenderska Jo Immink, przy akompaniamencie pianistki T. Schültze. P. Immink śpiewała wszystkie pieśni po polsku i, choć nie zna tego języka, wywiązała się z tego trudnego dla niej zadania bardzo dobrze. Na zakończenie wyświetlano film, ilustrujący polskie tańce ludowe.

*

Dnia 14-go marca odbył się w Atenach *uroczysty koncert muzyki polskiej.* Dyrygował *Grzegorz Fitelberg,* solistką była *Ewa Bandrowska-Turska.* Program zawierał II-gą symfonię Szymanowskiego, „Epizod na maskaradzie" Karłowicza, „Chmiel" Wiechowicza, Uwerturę Szałowskiego i pieśni na sopran z orkiestrą Szymanowskiego.

*

Uwertura Szałowskiego staje się najpopularniejszym obecnie za granicą utworem polskim. Po wykonaniu w Atenach przewidziane są jeszcze w tym sezonie dwa wykonania jej za granicą pod dyrekcją Fitelberga (w Kopenhadze i Budapeszcie) oraz trzy, wykonania pod dyrekcją kapelmistrzów zagranicznych (w Paryżu, Stuttgarcie i Frankfurcie nad Menem). Zaznaczyć należy, że utwór ten ukaże się niezadługo w druku, nakładem Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej.

*

Staraniem pracowników W. P. A. (Stanowego przedsiębiorstwa dla bezrobotnych muzyków) odbył się *w Nowym Jorku koncert muzyki polskiej,* na którego program złożyły się następujące utwory: „Mała uwertura" *Palestra,* Stabat Mater *Szymanowskiego,* uwertura z *„Halki"* i koncert f-moll *Chopina* (wykonał go pianista Zadora).

*

Tenor polski *Mieczysław Brygiewicz* występował kilkakrotnie w operze hamburskiej.

*

Sekcja muzyki współczesnej przy *Royal Music College w Londynie* zorganizowała koncert poświęcony *muzyce polskiej.* Program zawierał utwory Maciejewskiego, Woytowicza i Jerzego Fitelberga. W wykonaniu koncertu wzięli udział m. in. Kazimierz Kranc i Roman Maciejewski, którzy wykonali koncert na dwa fortepiany Maciejewskiego.

ANGLIA

W radio angielskim odbył się festiwal muzyki współczesnej, w ramach którego *Hermann Scherchen* poprowadził „Tre Laudi" Dallapiccoli na sopran

i orkiestrę kameralną oraz utwory Weberna i Bartoka.

*

Ernest Ansermet dyrygował w radio angielskim *„Symfonią psalmów" Strawinskiego*.

*

Opera w *Glyndebourne* (hrabstwo Sussex) organizuje tego lata w okresie od 21-go maja do 9-go lipca serię przedstawień operowych, którymi dyrygować będzie *Fritz Busch*. Dane będą: Mozarta „Cosi fan tutte", „Don Giovanni", „Wesele Figara" dalej „Makbet" Verdiego i „Don Pasquale" Donizettiego.

AUSTRIA

Hermann Scherchen na czele orkiestry *„Musica viva"* organizuje w Wiedniu szereg seansów, poświęconych muzyce współczesnej, dotąd nie wydanej (rękopisy). Wykonanie utworów będzie starannie przygotowane, conajmniej na 6-iu próbach. Orkiestra, o ile możliwe, klasyczna (po 2 drewniane instrumenty, 4 waltornie, 3 puzony, perkusja, harfa, smyczki). W razie przyjęcia utworu do wykonania, przewidziane są wszelkie ułatwienia przyjazdu dla kompozytorów, którzy powinni mieć w pogotowiu kompletny materiał wykonawczy.

*

Z okazji śmierci *Ravela* odbyło się w Wiedniu szereg koncertów, poświęconych jego twórczości. W ramach tych koncertów wykonano wszystkie niemal najważniejsze utwory Ravela a więc Tombeau de Couperin, obie suity z baletu Daphnis i Chloe, Ma Mere l'Oye, Bolero, Koncert fortepianowy, Koncert na lewą rękę, Chansons Madécasses i pieśni Don Kiszota do Dulcynei.

*

Radio wiedeńskie powołało na swego kierownika muzycznego *Rudolfa Wickera* na miejsce *Oswalda Kabasty*, który jak wiadomo mianowany został kierownikiem orkiestry filharmonicznej w Monachium.

*

W Wiedniu odnaleziono manuskrypt nieznanego utworu *Schuberta: kwartetu smyczkowego c-moll*. Na manuskrypcie widnieje data 23 kwietnia 1814 r.—Schubert miał więc wtedy 17 lat. Utwór ten wykonany zostanie w Wiedniu po dokonaniu pewnych rekonstrukcji, które przeprowadza znany muzykolog wiedeński prof. Orel.

*

W ramach przewidzianych tego lata uroczystości brucknerowskich w Linzu odbędzie się m. in. *pokaz improwizacji na organach* na zadany temat; w pokazie tym wezmą udział organiści różnych krajów.

BELGIA

Radio belgijskie zapowiada *cykl koncertów*, które dadzą retrospektywny przegląd *muzyki belgijskiej* od czasów najdawniejszych (Loeillet, Fiocco, szkoły niderlandzkiej do dnia dzisiejszego. Koncerty te poprzedzane będą prelekcjami Rogera Bragard, profesora historii muzyki w konserwatorium w Brukselli.

*

Orkiestra i połączone chóry niemieckie z Aachen pod dyrekcją Herberta von Karajana wykonały z olbrzymim sukcesem w Palais de Beaux Arts w Brukselli *Passję według św. Mateusza* J. S. Bacha.

CZECHOSŁOWACJA

Fundacja im. Smetany w Brnie rozdzieliła 32500 koron czeskich pomiędzy kilku młodych kompozytorów. I-ą nagrodę w wysokości 8 tys. k. otrzymał Jaroslav Kvapil za „III-ą Symfonię" na wielką orkiestrę, II-gą nagrodę

(5 tys.) — Bohuslav Martinu za „Teatr za bramą".

ESTONIA

W związku z *20-ą rocznicą niepodległości Estonii* odbędzie się w *Tallinie* w dniach 23—25 czerwca *wielki festival muzyczno - śpiewaczy.* O imponujących rozmiarach, na jakie zakrojona jest ta impreza świadczyć może liczba zgłoszonych dotąd uczestników, która wynosi 19,240 śpiewaków i instrumentalistów, zgrupowanych w 636 chórach i orkiestrach (w tym 472 chórów mieszanych, 52 męskich, 27 żeńskich i 85 orkiestr). Oprócz uroczystości śpiewaczych odbędzie się szereg innych imprez muzycznych jak przedstawienia operowe, koncerty symfoniczne i t. d. Na festival oprócz chórów estońskich zgłosiło się szereg zespołów z Finlandii, Szwecji, Norwegii, Danii, Litwy, Węgier i innych krajów. Chóry polskie, pragnące wziąść udział w festivalu winny nadsyłać zgłoszenia pod adresem *Eesti Lauljate Liit Tallinn, Lai 7.*

FRANCJA

Romain Rolland, autor słynnej powieści „muzycznej" — „Jan Krzysztof", który napisał już był w swoim czasie dwie książki o Beethovenie, wydał obecnie *dwie nowe prace* o mistrzu z Bonn. Tytuły ich są następujące: „Beethoven — wielkie epoki twórczości" i „Śpiew zmartwychwstania: Missa Solemnis i ostatnie sonaty". Wydano je po bibliofilsku, za subskrypcją w ograniczonej ilości egzemplarzy i w 5-u cenach: 1200 fr. 800 fr. 500 fr. 400 fr. i 290 fr.

*

Z racji kilku spraw sądowych, dotyczących prawa autorskiego prasa paryska przypomina, że w swoim czasie żaden z wydawców francuskich nie chciał wydać *„Fausta" Gounoda.* Wydał go dopiero własnym nakładem, kosztem oszczędności całego swego życia subiekt jednej z księgarn wydawniczych, wielbiciel twórczości Gounoda. Zapłacił on autorowi za prawo wydania 10.000 fr. (dzisiejsze 100 000 fr.) i zamówił osobno muzykę baletową, za którą zapłacił 2.000 franków ówczesnych. Wydawnictwo to przyniosło mu ogromne zyski i odtąd nakładcy nie odrzucali już partytur Gounoda.

*

Alfred Cortot wygłosił w Paryżu odczyt p. t. *„Muzyka natchniona przez dziecko."* Jako ilustrację do odczytu odegrał „Sceny dziecięce" Schumanna, „Childrens Corner" Debussy'ego. „Dolly" Fauré'go i „Z izby dziecinnej" Mussorgskiego.

*

Na „audycjach wtorkowych" *„Revue Musicale"* w Paryżu wykonano m. in. utwory Caselli, Alfano, Davico, Malipiero, Rudolfa Reti, Jean Dupérier.

*

W Ecole Normale odbyły się dwa koncerty, poświęcone twórczości *Charles Koechlina.*

*

W Paryżu utworzył się międzynarodowy komitet ochodu 50-ej rocznicy działalności artystycznej *Fiedora Szalapina.* Przewodnictwo komitetu objął słynny pisarz *Claude Farrere.* Szalapin urodził się w r. 1870; długi czas był tragarzem portowym w Kazaniu (nad Wołgą), śpiewając jednocześnie w chórze cerkiewnym. Później przystał do wędrownej trupy aktorskiej, w której występował jako tancerz i śpiewak i z którą przewędrował całą Rosję południową. Niezwykłe to początki wielkiej kariery artystycznej, która w wiele lat później przyniosła mu światową sławę.

*

Według dorocznego zwyczaju *Alfred Cortot* rozpoczyna na wiosnę w Ecole normale cykl *wykładów o interpretacji pianistycznej*, w roku bieżącym o interpretacji dzieł Beethovena, Chopina i Lista.

HISZPANIA

Manuel de Falla powołany został na stanowisko przewodniczącego *Instytutu Hiszpańskiego*, który powstał w Salamance.

HOLANDIA

Wilhelm Mengelberg, słynny kierownik orkiestry *Concertgebouw* w Amsterdamie z powodu złego stanu zdrowia wyraził życzenie, aby mianowany został drugi kapelmistrz tej orkiestry, który weźmie na siebie część koncertów. Zarząd Concertgebouw przychylił się do tej prośby zasłużonego dyrygenta, powołując na stanowisko jego zastępcy znanego w Warszawie *Edwarda van Beinum*.

ITALIA

Włoska orkiestra *„Augusteo"* pod dyrekcją *Molinari'ego i de Sabata* koncertowała w Berlinie. Wykonano m. in. utwory Malipiero i Ghedini'ego.

*

Rzymski *Teatro reale* wystawił po raz pierwszy słynny cykl Wagnera *„Pierścień Nibelunga"* w całości, wraz ze *„Złotem Renu"*, które nigdy dotąd nie było w Rzymie wystawiane. W wykonaniu wzięli udział najwybitniejsi śpiewacy włoscy, dyrygował T. Serafin.

*

Grupa artystów zorganizowała w Rzymie *operę kameralną*, której dyrektorem został Ricardo Falk. Opera ta posiada małą, z 16-tu osób złożoną orkiestrę, kilku śpiewaków i mały chór. Pierwszą wystawioną operą była *„Il Maestro di musica" Pergolesego*. Impreza ta cieszy się w Rzymie wielkim powodzeniem; artyści zamierzają odbyć turneé po Italii a potem również wyruszyć za granicę.

*

Teatr wenecki *La Fenice*, jedna z największych scen operowych w Europie został obecnie gruntownie odrestaurowany i przystosowany do wymagań nowoczesnej techniki inscenizacyjnej.

*

Najbliższy *międzynarodowy festival muzyczny w Wenecji* odbędzie się we wrześniu r. b. pod nazwą „Ente autonomo della Fenice". W dniach od 5-go do 13-go września odbędzie się cykl przedstawień operowych, zaś od 18-go do 30-go września — szereg koncertów, którymi dyrygować będą najwybitniejsi kapelmistrze włoscy i zagraniczni.

*

Słynny śpiewak *Beniamino Gigli* ufundował w Recanati *„Dom dla starców"*, nazwany imieniem matki artysty. Koszta stworzenia tej instucji wyniosły 300.000 lirów.

NIEMCY

Orkiestra Filharmonii Berlińskiej pod dyrekcją *Furtwaenglera* odbyła turneé koncertowe po Anglii, Belgii i Holandii. Ostatni koncert odbył się w Brukselli w Palais des Beaux Arts wobec 2000 słuchaczy. Bilety na ten koncert wyprzedane były na 4 tygodnie przed terminem.

*

Rząd niemiecki od dłuższego już czasu prowadzi walkę z *jazzem*. Radio niemieckie w godzinach, przeznaczonych na muzykę taneczną nadaje wyłącznie tańce narodowe. Pomimo to jazz kwitnie nadal na dancingach, balach i zabawach prywatnych, zaś popularność

tańców niemieckich bynajmniej nie wzrasta. W czasie ostatniego karnawału odbyło się z inicjatywy czynników rządowych szereg publicznych balów i festivali, na których grano wyłącznie tańce niemieckie. Ta usilna propaganda ma wyleczyć Niemców z „murzyńskiej zarazy".

*

Opera w Hamburgu obchodzi w tym roku *260-o lecie* nieprzerwanej nigdy działalności. W związku z tą rocznicą dyrekcja opery organizuje w dniach od 26 marca do 2 kwietnia uroczysty tydzień *„arcydzieł opery niemieckiej"*. Wystawione zostaną: „Juliusz Cezar" Haendla, „Ifigenia w Aulidzie" Glucka, „Uprowadzenie z Seraju" Mozarta, „Fidelio" Beethovena, „Wolny strzelec" Webera, „Holender tułacz" Wagnera, „Kawaler z Różą" Straussa i „Palestrina" Pfitznera.

Dyrektor opery hamburskiej K. Strohm (ten sam, który inscenizował „Halkę" i „Harnasie") zaproszony został przez wenecki teatr La Fenice do wystawienia oper Verdiego i Wagnera.

*

W Monachium wykonano na jednym wieczorze *3 nowe balety:* „La Lutherie enchantée" Jean Françaix, „Die Kermes von Delft" Hermana Reuttera i „Paradiesgärtlein" Carla Orffa (muzyka Orffa osnuta jest na dawnych lutniowych melodiach).

*

Karol Böhm prowadził pierwsze wykonanie *IV-tej Symfonii Roussela* w Dreznie.

*

W Weimarze wykańczana jest obecnie *olbrzymia sala koncertowa*, która przeznaczona będzie na stałe, popularne koncerty. Na inauguracyjnym koncercie wykonane będą: IX-ta symfonia i Missa solemnis Beethovena oraz kantata „Wachet anf" Bacha.

*

Z inicjatywy Rządu niemieckiego w miejscowości kąpielowej Harzburg-Bad powstanie *dom wypoczynkowy dla kompozytorów*.

*

W ramach *międzynarodowego festiwalu muzyki współczesnej*, który odbędzie się od 22 do 30 maja w Stuttgarcie wykonane zostaną utwory kompozytorów z szeregu krajów. Reprezentowane będą: Niemcy, Francja (Roussel i Ibert), Anglia (Artur Bliss), Italia (Franco Alfano), Węgry (Kodaly), Belgia (Marcel Poot), Szwajcaria (Conrad Beck i Willy Burkhardt) i szereg innych krajów. Muzykę polską reprezentować będą utwory *Szymanowskiego i Poradowskiego(?).*

RUMUNIA

Profesor muzykologii *Coriolan Petranu* wydał po francusku broszurę p. t. *„Bela Bartok et la musique romaine"*, w której polemizuje z twierdzeniami Bartoka, że rumuńska muzyka ludowa powstała pod wpływem muzyki węgierskiej, opierając się tak jak i ona na gamie pięciotonowej (pentatonice). Prof. Petranu posługuje się w swych wywodach drobiazgową analizą muzykologiczną, powołując się przy tym na opinie innych badaczy.

STANY ZJEDNOCZONE

Wytwórnia *„Paramount"* zamówiła u *Strawińskiego* muzykę do dwóch filmów.

*

Komitet organizacyjny *wielkiej międzynarodowej wystawy*, która odbędzie się w r. 1939 w Nowym Jorku projektuje urządzenie szeregu imprez muzycznych; do udziału w tych imprezach zaproszone zostaną najwybitniejsze instytucje muzyczne Europy i Ameryki.

*

Artur Toscanini dyryguje obecnie w Nowym Jorku cyklem wielkich koncertów radiowych, które są transmitowane przez przeszło 100 radiostacji amerykańskich.

SZWAJCARIA

Projektowane jest wystawienie w Zurychu ostatniego baletu Strawińskiego *„Gra w karty"*.

*

Konrad Beck napisał balet p. t. *„Der grosse Bär"*, który będzie wystawiony w Niemczech.

*

Międzynarodowe Stowarzyszenie Wychowania Muzycznego (Praga) organizuje swój najbliższy kongres w Szwajcarii. Posiedzenia kongresu odbędą się w Zurychu, Bernie i Bazylei w dniach 23—28 czerwca.

*

W Teatrze Miejskim w Bazylei wystawiono *„Bal maskowy" Verdiego* w zupełnie nowej inscenizacji G. Hartunga. Przedstawienie odniosło rewelacyjny sukces.

*

W Bernie zmarł w wieku lat 83 nestor pianistów szwajcarskich *Bertrand Roth.* Studiował on w Lipsku, Weimarze, Rzymie i Budapeszcie będąc w ciągu 3-ch lat uczniem Lista. Później był przez dłuższy czas profesorem konserwatorium we Frankfurcie i Dreznie. Był jednym z pierwszych entuzjastów muzyki Regera, którą usilnie propagował. Jako pianista wsławił się przede wszystkim interpretacją dzieł Beethovena i Brahmsa.

*

Zespół opery miejskiej w Zurychu zaproszony został na szereg przedstawień w najbliższym sezonie do Londynu.

*

Lozanna uzyska prawdopodobnie *nową salę koncertową,* która będzie nosić nazwę sali *imienia Ignacego Paderewskiego,* bowiem inicjatywa wybudowania jej wyszła od Paderewskiego, który na stworzenie kapitału zakładowego tego przedsięwzięcia dał w swoim czasie dwa koncerty: jeden aż w roku 1903, drugi w r. 1928. Grupa melomanów lozańskich postanowiła zrealizować tę ideję, w tym celu na wiosnę zorganizowany zostanie na ten cel specjalny festival muzyczny, w którym m. in. weźmie udział *Alfred Cortot.*

SZWECJA

Dyrektor opery w Sztokholmie ogłosił w prasie i przez radio *gwałtowny protest* przeciwko obojętnemu lub zgoła niechętnemu stosunkowi publiczności do twórczości współczesnych kompozytorów szwedzkich. Jako jeden z przykładów wskazał on fakt, że na premierę opery *„Judith"* młodego kompozytora szwedzkiego *Nathanaela Berga* sprzedano zaledwie 22 bilety, co zmusiło dyrekcję do niebywałej w dziejach tej opery decyzji — odwołania przedstawienia. Niestety — nietylko w Szwecji panują takie stosunki!

Z. S. R. R.

Moskiewski korespondent brukselskiego pisma *„Le Gazette"* potwierdza wiadomość o rozstrzelaniu znanego skrzypka *Dawida Ojstracha,* zdobywcy I-ej nagrody na *Międzynarodowym Konkursie im. Ysae'a w Brukselli.* Zdobywca V-ej nagrody na tym konkursie *Borys Goulstein* przebywa dotąd w więzieniu. Obaj ukarani zostali za to, że... nie chcieli zwrócić rządowi sowieckiemu całej sumy, jaką wyniosły zdobyte przez nich w Brukselli nagrody. O ile wiadomość ta nie okaże się kaczką dziennikarską, to byłby to

wypadek, jakiego nie znają dotąd dzieje muzyki.

*

W ramach uroczystości *dwudziestolecia rewolucji październikowej* wykonano w Leningradzie „Oratorium bohaterskie" Judina, „18-tą Symfonię" Miaskowskiego, Koncert fortepianowy Chaczaturiana i szereg utworów kompozytorów gruzińskich, ormiańskich i ukraińskich.

*

Jak donosi prasa sowiecka *Sergiusz Prokofiew* napisał muzykę do mowy Stalina (?!).

*

Konserwatorium w Leningradzie, jedna z największych i najsławniejszych uczelni muzycznych Europy obchodziło 75-ą rocznicę swego istnienia. Zostało ono założone w roku 1862 przez *Cesarskie Towarzystwo Muzyczne* z inicjatywy *Antoniego Rubinsteina*, który był pierwszym dyrektorem uczelni. Konserwatorium petersburskie szybko zdobyło sobie imię w świecie dzięki znakomitemu zespołowi profesorów do których należeli m. in. Leszetycki, Wieniawski, Anna Jessipof, Leopold Auer, Mikołaj Rimskij Korsakow, Antoni Areński, Aleksander Głazunow etc. W roku 1907 konserwatorium petersburskie uniezależnione zostało od rządów biurokracji, otrzymując pełną autonomię. Dyrektorem mianowany został *Aleksander Głazunow*. Z uczelni petersburskiej wyszło szereg znakomitych artystów europejskich, w pierwszym rzędzie *Igor Strawiński*. Obecnie konserwatorium leningradzkie posiada 2000 uczniów.

LISTY DO REDAKCJI.

Do
Redakcji miesięcznika „Muzyka Polska".

W zeszycie drugim (lutowym) miesięcznika „Muzyka Polska" umieścił Dr. Konstanty Régamey artykuł pt.: „Rozmowa z Antonim Szałowskim". Między innymi pisze P. Régamey:

„W chwili obecnej w Paryżu studiuje mało kompozytorów Polaków, dalekie są te czasy, kiedy niemal wszystkie polskie „nadzieje" spotykały się u Nadi Boulanger. Obecnie są to raczej odtwórcy, z kompozytorów najlepiej przedstawia się studiujący u Nadi Michał Spisak. W przeciwieństwie do muzyków polskich, którzy dawniej przybywali do Paryża w stanie bardzo surowym, Spisak jest jednym z pierwszych, który zjawił się u Nadi już z solidną, naprawdę europejską szkołą, zdobytą u prof. K. Sikorskiego. Jest to jeszcze jednym dowodem jak bardzo poprawiły się u nas teraz w kraju warunki pracy muzycznej".

Jako dyrektor Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach stwierdzam, że treść powyższych zdań nie odpowiada stanowi faktycznemu. Pan Spisak uczęszczał do tutejszego Konserwatorium od września 1930 r. do czerwca 1937, a więc przez siedem lat. W powyższym okresie ukończył z odznaczeniem klasę kompozycji i skrzypiec, składając wszelkie obowiązujące egzaminy roczne oraz dyplomowe. W ciągu studiów w Śląskim Konserwatorium Muzycznym kształcili go następujący nauczyciele tutejszej

uczelni: Tadeusz Prejzner (harmonia) Dr. Adam Mitscha (seminarium harmonii nowoczesnej, kontrapunkt, fuga i formy muzyczne), Dr. Marian Cyrus - Sobolewski (instrumentacja), Aleksander Brachocki (kompozycja), Józef Centner (skrzypce). Nadto P. Michał Spisak ukończył w Śląskim Konserwatorium komplet innych przedmiotów obowiązujących.

Po uzyskaniu dyplomu Pan Spisak we wrześniu 1937 r. został wysłany na dalsze studia do Paryża, jako stypendysta Towarzystwa Muzycznego w Katowicach.

Na zakończenie przyznaję, że z pełną satysfakcją czytałem zdanie Pana Szałowskiego stwierdzające, że Pan Spisak jest jednym z pierwszych muzyków polskich, który zjawił się u Nadi Boulanger już z solidną, naprawdę europejską szkołą, ale zdobytą w *Śląskim Konserwatorium Muzycznym w Katowicach* i to najmłodszym polskim Konserwatorium.

Prosząc o umieszczenie powyższego sprostowania w najbliższym zeszycie miesięcznika „Muzyka Polska", kreślę się

z należytym poważaniem
Dyrektor Śląskiego Konserwatorium
Muzycznego
Faustyn Kulczycki

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z artykułem p. dr. K. Régameya p. t. „Rozmowa z Antonim Szałowskim" proszę o łaskawe zamieszczenie w Muzyce Polskiej następującego sprostowania. Ponieważ p. dr. Régameyowi z pewnością nie było wiadomym, że byłem uczniem Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, wymienił w swym artykule tylko nazwisko p. prof. K. Sikorskiego jako mojego jedynego nauczyciela przed Nadią Boulanger. Prostując to komunikuję, że przed studiami u p. prof. K. Sikorskiego byłem uczniem Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, w którym ukończyłem klasę kompozycji i skrzypiec u prof. prof. A. Brachockiego i J. Cetnera.

Dziękując z góry za łaskawe umieszczenie niniejszego sprostowania

pozostaję z wysokim szacunkiem
Michał Spisak
Paryż

OD REDAKCJI: Już po zamknięciu niniejszego numeru otrzymaliśmy artykuł Michała Jaworskiego p. t. „W odpowiedzi p. Szeligowskiemu", będący odpowiedzią na artykuł dyskusyjny, zamieszczony w poprzedniej „Muzyce Polskiej". Artykuł p. Jaworskiego z powodu spóźnionego terminu zamieścimy w numerze następnym.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15